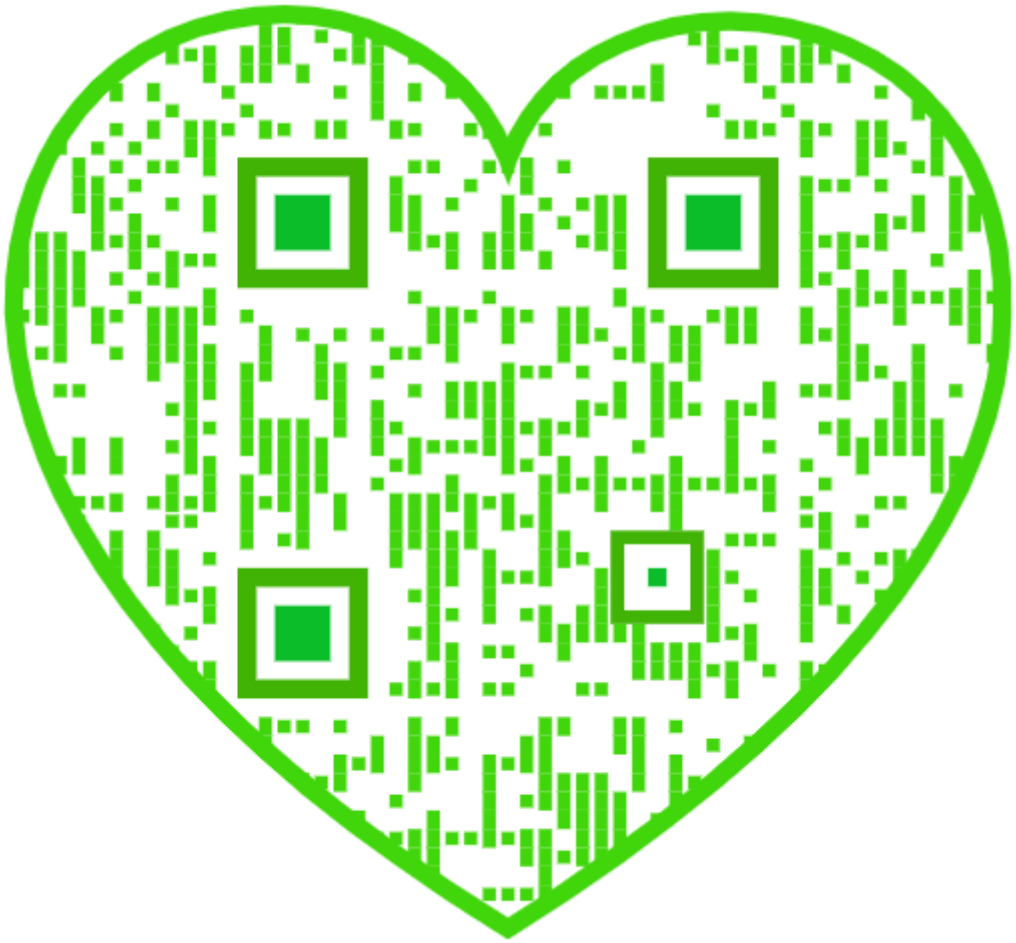
Bzzlletin. Jaargang 29

bron
Bzzlletin. Jaargang 29. BZZTôH, Den Haag 1999-2000

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199901_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 268]

Voor de lezers
van de redactie

Voor u ligt, in een geheel vernieuwde opmaak, het septembernummer van BZZLLETIN.

Voor dit nummer nodigde de redactie enkele essayisten en critici uit om een persoonlijke visie te geven op het werk van een zevental auteurs, zes Nederlanders en één Vlaming, die zich in de Nederlandstalige literatuur van ná de Tweede Wereldoorlog hebben gemanifesteerd met een omvangrijk, invloedrijk en kwalitatief hoogstaand oeuvre - een oeuvre dat daarom tot ijkpunt is verheven.

Desbetreffende auteurs lijken in de kritiek soms te moeten boeten voor het gegeven dat zij in die Nederlandstalige literatuur al jarenlang de toon aangeven. Zij lijken met andere woorden auteurs *hors concours*. De canonisering waaraan hun werk onderhevig is geraakt staat in sommige gevallen een onbevooroordeelde blik in de weg. De essays in dit nummer vormen wellicht een aanzet om het werk van deze auteur (Mulisch, Hermans, Reve, Claus, Haasse. Lucebert en Kouwenaar - de bijdrage over het werk van Cees Nooteboom kwam door omstandigheden helaas te vervallen) opnieuw op zijn wezenlijke merites te beoordelen.

In de komende nummers van BZZLLETIN kunt u steeds opnieuw een dergelijk essay verwachten.

Met ingang van deze jaargang verschijnt BZZLLETIN overigens niet meer acht keer, maar zes keer per jaar. Met het oog daarop is het aantal pagina's van ieder nummer verhoogd van tachtig naar zesennegentig. De prijs van losse nummers is eveneens enigszins verhoogd (de prijs van een abonnement blijft gelijk). Tot slot zij vermeld dat BZZLLETIN binnen afzienbare tijd ook op internet zal zijn te raadplegen. De redactie houdt u op de hoogte.

Bart Vervaeck

Scheppen en opscheppen
Het werk van Harry Mulisch

Het is niet verstandig een oeuvre als dat van Mulisch vanuit één optiek te beschrijven, maar, zoals de meester in zijn voorwoord op *De compositie van de wereld* zegt: de verstandigheid moet men aan de dommen overlaten. En als ik de variatie op dat voorwoord nog even mag voortzetten: ik zou het mijzelf nooit vergeven hebben als ik mij had laten intimideren door de vijfenzeventig boeken die op de laatste bladzijde van *De procedure* vermeid worden onder het titeltje: 'Van Harry Mulisch verscheen.'

Ik heb trouwens een excuus, en dat haal ik uit het werk van Mulisch zelf - dat in dat opzicht iets van de Bijbel heeft: je kunt er alle kanten mee uit, je vindt altijd wel ergens een citaat om je gelijk te halen. In *Het Ene* zegt Mulisch dat de wetenschapper en de literator orde aanbrengen in de chaos door het vele te beschrijven in termen van het ene. Ze worden geleid door een hartstocht, 'een conceptie, die beschouwd moet worden als de fundamenteelste waartoe de mensheid ooit is gekomen, - namelijk, dat de wereld voortkomt uit één beginsel, en daartoe te herleiden is.'[1.] Het model voor dat ultieme beginpunt is de big bang, het moment waarop alles ontstaan is. Zowel de wetenschap als de kunst voeren dat oerbegin telkens opnieuw op: 'En zo is het ontstaan van iedere theorie en van ieder kunstwerk (en trouwens ook van uitvindingen en van alle andere inzichten en oplossingen) een replica van het ontstaan van het heelal.'[2.] In *Hoogste tijd* wordt gezegd 'dat de kunst te werk moest gaan *als* de natuur: niet het geschapene, het scheppende moest nagebootst worden.'[3.] Met andere woorden: kunst is geen imitatie van een afgewerkt product, maar de opvoering van een creatief proces.

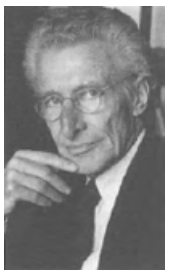


foto: Chris van Houts

Zo ben ik beland bij het ene dat ik zie als kern van Mulisch' oeuvre: de schepping. Ik ken geen enkele andere Nederlandstalige schrijver die het zo nadrukkelijk en zo rijkelijk over de creatie heeft als Mulisch. Het scheppen vormt het hoofdthema van zijn werk, vanaf Archibald Strohalm, die een leer wil scheppen, tot bij de golem die geschapen wordt in *De procedure*. De schepping vormt ook de kern van de vorm van Mulisch' werken, die in alle betekenissen van het woord vormexperimenten zijn. Dat geldt niet alleen voor een zogenaamd experimenteel boek als *De verteller*, maar ook voor een zogenaamd traditionele liefdesroman als *Twee vrouwen*. In dat boek ontregelt Mulisch de conventionele vorm door de introductie van een schrijvende hoofdfiguur die het liefdesverhaal omvormt tot een ongewoon verhaal over vruchtbaarheid en creativiteit. De vormgeving is in alle boeken van Mulisch

1. Harry Mulisch, Het Ene, in: *De zuilen van Hercules*, Amsterdam, Bezige Bij, 1990, p. 106.
2. Harry Mulisch, Het Ene, in: *De zuilen van Hercules*, p. 120.
3. Harry Mulisch, *Hoogste tijd*, Amsterdam, Bezige Bij, 1985, p. 217.

hét onderwerp. In *Voer voor psychologen* lezen we: ‘Alleen in één opzicht neem ik toe aan “Verstand”: ik leer vormgeven, en dat is het enige wat van belang is in de wereld.’[4.] Wie boodschappen of grote ideeën bij Mulisch gaat zoeken, vergeet dat hij maar één grote idee heeft: de vorm. ‘Van belang is alleen wat er op het papier gebeurt, in de vormgeving, datgene wat [de schrijver] niet had voorzien, datgene wat hij niet wist, datgene wat hij niet was, datgene wat hij vindt: dat alleen is kreatie. [...] Wie spreekt over de “boodschap” van een schrijver, die heeft het óf over iemand, die geen schrijver is, óf, wanneer hij een schrijver bedoelt, dan begrijpt hij niet wat literatuur is. Een schrijver mag niets te zeggen hebben. Nooit heeft een schrijver een “boodschap” gehad - behalve die van het papier: kreatie, werkelijkheid, een geur van eeuwigheid.’[5.]

Als literatuur voor Mulisch de opvoering van de schepping is, hoeft het niet te verwonderen dat zijn romans vaak theatraal zijn: ze bevatten voorstellingen, op- en uitvoeringen. Zo wordt zijn eerste roman, *archibald strohalm*, afgerond met een poppenspel waarin Strohalm de geboorte ten tonele brengt. In *Twee vrouwen* is er een theatervoorstelling waarin de dood van Eurydike vervangen wordt door de paring van twee mannelijke acteurs. Het ‘wonderbaarlijke sap’ vliegt in het rond en de wittige kleur van kostuums en zetstukken blijkt ‘de kleur van sperma.’[6.] De theatrale uitbeelding van de creatie staat ook centraal in *Hoogste tijd*, waar het maskerspel uit Shakespeares *The Tempest* de schepping van aarde en hemel uitbeeldt. Via een ingenieuze inbedding vertelt elk verhaalniveau over de creatie van het lagere niveau. De roman vertelt over Uli die de rol van Pierre de Vries moet spelen (in het stuk *Noodweer* van Leo Siderius), terwijl die De Vries op zijn beurt de rol van Prospero ten tonele moet brengen (in *The Tempest* van Shakespeare). Ook in zijn theater maakt Mulisch duidelijk dat het om theatrale creaties gaat. Zo vraagt een van de personages in *Tanchelijn* aan het volk: ‘Denken jullie, dat hier een toneelstuk wordt opgevoerd?’[7.]

Wie dit nogal technisch én reductionistisch wil interpreteren zal besluiten dat de fictie van Mulisch steeds metafictie is. De verhalen zijn steeds ook beschouwingen over het verhaal. Het schrijven gaat steeds over het schrijven. Dat zie je bijvoorbeeld heel duidelijk in de combinatie van het verhaal *De verteller* met de beschouwing *De verteller verteld*. Of in de synthese van ‘de “verhaaltjes” en de “essays”, waaruit’ *Voer voor psychologen* bestaat.[8.] Of nog in de ironische toneelbeschouwingen die als regietekst opduiken in het toneelstuk *De knop*. Maar Mulisch schrijft niet zozeer over het schrijven als wel over het creëren in het algemeen. Zijn metafictie is een echo van de oorspronkelijke betekenis van fictie, namelijk ‘maken’. Elke vorm van creatie kan vorm én thema van Mulisch' werk zijn: het ontstaan van de wereld, het begin van de politieke revolutie, het produceren van een kunstwerk.

4. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*., Amsterdam, Bezige Bij, 1961 (1993), p. 39.
5. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, pp. 80-81.
6. Harry Mulisch, *Twee vrouwen*, Amsterdam, Bezige Bij, 1975 (1993), p. 73.
7. Harry Mulisch, Tanchelijn, in *Theater 1960-1977*, Amsterdam, Bezige Bij, 1988, p. 46.
8. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 182.

In een eerste hoofdstuk bespreek ik de vormgeving als kern van Mulisch' oeuvre. Ik richt mijn aandacht vooral op die aspecten die vaak wat onderbelicht bleven. Zo wil ik de nadruk leggen op de mislukking die inherent is aan de creatie en die uiteenlopende vormen aan kan nemen, zoals waanzin, destructie, dood, monsterlijkheid en melancholie. Deze vernietigende dimensies van de schepping nuanceren het beeld van Mulisch als een onverbeterlijk optimist. Bovendien ligt juist in de verschuiving van deze dimensies een mogelijke aanwijzing voor de evolutie in het werk van Mulisch. Het is niet mijn bedoeling in discussie te treden met de periodisering die De Rover aanbrengt.[9.] In grote lijnen ben ik het eens met Buurlage die beweert dat het oeuvre van Mulisch zich niet in duidelijk afgegrensde fases laat opsplitsen omdat het veeleer 'een continuüm met wisselende accenten' is.[10.] Toch wil ik ruwweg drie momenten van het onvolkomene in de creatie onderscheiden.

De eerste scheppingen van Mulisch lopen te pletter op het besef van onvolkomenheid. De schepping wordt gekelderd door de mislukking, de schepper blijkt een mislukkeling. Hier valt te denken aan Archibald Strohalm, die er alleen in slaagt 'het mislukte werk in zijn leven te verwerkelijken.'[11.] Resultaat: zowel zijn schepping als zijn leven mislukken. Ook Maurits Akelei, de hoofdfiguur uit *Het zwarte licht*, en Norman Corinth, hoofdfiguur uit *Het stenen bruidsbed*, falen: wat ze 'presteren', verknoeit hun leven. Vanaf de jaren zeventig wordt de mislukking niet alleen als de onvermijdelijke schaduw van de creatie aanvaard, ze blijkt zelfs een vorm van succes. In *De elementen* zegt Dick Bender: 'Slagen doe je door te mislukken.'[12.] *De toekomst van gisteren* is een creatie op basis van een mislukt project: het boek vertelt over een afgevoerd boek. in *Hoogste tijd* behaalt de mislukte acteur Uli Bouwmeester zijn grootste succes met zijn ondergang en dood. In *De ontdekking van de hemel* betekent het succes van Quintens opdracht de definitieve verbreking van het contract tussen hemel en aarde. Dat vormt de overgang naar de derde fase, waarin de gelukte creatie als een mislukking wordt voorgesteld. In *De procedure* kan Victor Werker na zijn succes alleen nog mislukken en dat wordt bevestigd door het verhaal van de golem, een creatie die een monster blijkt op te leveren. Hoe meer je gecreëerd hebt, hoe meer je mislukt, zodat 'het verricht hebben van een grote prestatie tot meer ontevredenheid leidt dan het niet verricht hebben van een grote prestatie.'[13.] Dat leidt tot weinig hoopgevende vragen als: 'Wat heeft het toch allemaal voor zin?'[14.] Ik wil deze ontwikkeling niet verabsoluteren, maar misschien is er wel een zekere beweging van mislukte creaties over mislukking-als-creatie naar creatie-als-mislukking.

In een tweede hoofdstuk bespreek ik de rol van het subject in het scheppen. Alhoewel Mulisch voortdurend zegt dat de creatie het subject uitgumt en

9. Frans C. de Rover, *De weg van het lachen. Over het oeuvre van Harry Mulisch*, Amsterdam, Bezige Bij, 1987, pp. 78-84.
10. Jos Buurlage, *Onveranderlijk veranderlijk. Harry Mulisch tussen literatuur, journalistiek, wetenschap en politiek in de jaren zestig en zeventig*, Amsterdam, Bezige Bij, 1999, p. 171.
11. Harry Mulisch, *archibald strohalm*, Amsterdam, Bezige Bij, 1952 (1980), p. 130.
12. Harry Mulisch, *De elementen*, Amsterdam, Bezige Bij, 1988, p. 45.
13. Harry Mulisch, *De procedure*, Amsterdam, Bezige Bij, 1998, p. 297.
14. Harry Mulisch, *Deprocedure*, p. 140. Zie Bart Vervaeck, Het monster van de melancholie: de nieuwe Mulisch. *Dietsche Warande & Belfort*, 144, 1 (1999), pp. 108-113.

dat scheppen voor een groot deel vernietigen is, wordt zijn werk toch vaak gezien als het product van een opgeblazen ego dat zichzelf als maat en centrum van de hele schepping ziet. Zoals de schrijver in *Tegenlicht* dichtte: 'Niemand overwoog meer wat ik zei, maar mij.'[15.] In de ontvangst van Mulisch' werk gaat het vaak niet over Het Ene, maar over De Ene, de God Harry. Het gaat dan niet meer over de schepping, maar over de schepper en de opschepper, niet meer over de egovernietiging, maar over de ego-inflatie. Een goed voorbeeld van dit clichébeeld is te vinden in een uitzonderlijk slecht boek, *De Herenclub* van Max Pam. Het boek toont alle stereotiepe opvattingen die over de persoon van Mulisch de ronde doen: zijn arrogantie, ijdelheid, misplaatste ironie, politiek gekoketteer en pseudo-eruditie worden breed uitgesmeerd. Aan het begin houdt Horus Mimir, alias Harry Mulisch, een lezing over 'scheppen en opscheppen'. Volgens hem ligt 'het hoogste wat de kunstenaar kan bereiken' in het samengaan van scheppen en opscheppen. 'In die geest,' voegt Horus eraan toe, 'heb ik getracht mijn magnum opus *Ik ben het Universum* te schrijven.'[16.]

Nadat ik de merkwaardige tegenspraak tussen het subjectloze scheppen en het opscheppen heb besproken, zal ik het kort hebben over de positie en de invloed van Mulisch in de Nederlandstalige literatuur. Heeft hij in dat domein iets geschapen? Zijn er schapen die hem volgen? Schrijvers die zijn werk als voorbeeld nemen? Of blijkt De Ene en Enige ook de Onnavolgbare?

De schepping

Voor Mulisch is scheppen 'het oprichten van een *struktuur*,'[17.] dat wil zeggen van een netwerk waarin elementen met elkaar verbonden worden. 'Alles raakt alles'[18.] en 'alles klopt altijd'[19.] in dit netwerk. De oorsprong van deze samenhang 'wordt duidelijk als men een snelle blik werpt op de *metafoor*,'[20.] die tussen alle elementen relaties van overeenkomst en verschil aanbrengt. In al zijn werken spint Mulisch een net van samenhangen, hij bouwt een koepel waaronder zelfs de kleinste details samenhangend en betekenisvol worden. Onder dat 'dak van beelden'[21.] worden uit elkaar gelegen elementen bij elkaar gebracht en weer gescheiden. Dat zorgt voor een eindeloos spel van aantrekken en afstoten, tegenspraak en harmonie, consonantie en dissonantie. Het ene gaat onophoudelijk verbindingen aan met het andere en zo ontstaat de metamorfose, die zo kenmerkend is voor Mulisch. Creatie is voor hem altijd een kwestie van 'metamorfosen, wentelend in weeën.'[22.] Alles wat is, volgt 'het grote kameleontische principe, dat de wereld beheerst.'[23.] Dat deze onophoudelijke gedaanteverwisseling het resultaat is van de metafoor, drukt Mulisch uit in de formule: 'Mijn woorden: metamorforen.'[24.]

15. Harry Mulisch, Tegenlicht, in: *De gedichten* 1974-1983, Amsterdam, Bezige Bij, 1987, p. 86.
16. Max Pam, *De Herenclub*, Amsterdam, Bert Bakker, 1998, pp. 40-42.
17. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 181.
18. Harry Mulisch, *De aanslag*, Amsterdam, Bezige Bij, 1982 (1996), p. 109.
19. Harry Mulisch, *De ontdekking van de hemel*, Amsterdam, Bezige Bij, 1992, p. 101.
20. Harry Mulisch, Contra barbaros, in: *De zuilen van Hercules*, p. 171.
21. Harry Mulisch, *Twee vrouwen*, p. 8.
22. Harry Mulisch, *De gedichten 1974-1983*, p. 218.
23. Harry Mulisch, *Hoogste tijd*, p. 124.
24. Harry Mulisch, *De gedichten 1974-1983*, p. 89.

Voor mij is dat netwerk het interessantste aspect van Mulisch' oeuvre. Dat je een krankjorum verhaal als dat van *De ontdekking van de hemel* aanneemt, verslindt en zelfs gelooft, komt vooral door de imposante samenhang van alle elementen. Als lezer kun je die samenhang nooit helemaal vatten. Je moet het weefsel aftasten, tot in de kleinste details, maar het lijkt mij een verarming om het web terug te voeren tot een bepaalde grondstelling, een schema of een principe. Een metafoor - en dat is het netwerk van Mulisch - moet je niet tot iets anders herleiden. Ook niet tot allerhande alchemistische abracadabra of tot magisch-mythische patroontjes. Mulisch' sterkte ligt volgens mij vooral in het onoverzichtelijke netwerk dat raadselachtig blijft. Wie er draadjes uit lospeutert en dan sakkert dat het toch niet helemaal klopt, vernietigt de essentie van de metafoor én van Mulisch' creativiteit. Zo iemand wil het duistere reduceren tot een heldere dieptestructuur, terwijl de diepte van Mulisch nu net aan de oppervlakte van dat gespannen web ligt. In *De toekomst van gisteren* omschrijft Mulisch het kunstwerk als 'de *gespannen oppervlakte* van de werkelijkheid'[25.] en in *Voer voor psychologen* staat te lezen: 'Denken dat "dieper" wil, naar het "wezen" onder de "oppervlakkige schijn", is het summum van onartistiekheid. Er is alleen maar oppervlakte; de oppervlakte is het diepste wat er bestaat.'[26.] De diepzinnigheid van Mulisch' werk ligt in de oppervlaktespanning, de draden die de schrijver spant tussen de meest uiteenlopende elementen van zijn verhaal en die zorgen voor de onophoudelijke metamorfose. Bij die draden zie je er ook enkele die rood gekleurd zijn en die steeds opnieuw opduiken. Zo ziet Mulisch de schepping vaak als de metamorfose van het mannelijke in het vrouwelijke. Travestieten en hermafrodieten duiken regelmatig op in Mulisch' werk, bijvoorbeeld in *Twee vrouwen*, *De elementen, Hoogste tijd* en in de theaterstukken *Bezoekuur Axel*. De artistieke productie wordt vaak nadrukkelijk als een reproductie van de biologische vruchtbaarheid beschreven, bijvoorbeeld in *archibald strohalm*, waar de bevalling van Bronislaws vrouw als de geboorte van een kunstwerk beschreven wordt. Hetzelfde gebeurt in *De ontdekking van de hemel*.

Een andere rode draad in de metamorfose wordt gevormd door de tweeling. Zoals het mannelijke omslaat in het vrouwelijke, zo gaat het ego over in het alter ego. Mulisch' universum wemelt van tweelingen: Archibald Strohalm en Ouwe Opa, Jesse en Joris in *De verteller*, het slachtoffer en de beul in *De aanslag*, Onno en Max in *De ontdekking van de hemel*.[27.] Vader en zoon horen hier ook thuis. In de artistieke creatie lijkt de schepper de vader en het werk de zoon, maar die zoon blijkt vader van zijn vader. Als Onno zijn zoon Quinten bekijkt, is het alsof 'hij tegenover zijn vader zat, - alsof zijn zoon zijn meerdere was.'[28.] De vader is de opdrachtgever,[29.] maar in de uitvoering van de opdracht verliest hij de controle.

25. Harry Mulisch, *De toekomst van gisteren*, p. 29.
26. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 21.
27. Zie Bart Vervaeck, Liegende spiegels: de hemel van Mulisch en de ruimte van De Winter. *Dietsche Warande & Belfort* 138,2 (1993) pp. 185-195.
28. Harry Mulisch, *De ontdekking van de hemel*, p. 718.
29. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 93.

De belangrijkste metamorfose is die van woord naar vlees. Als het woord belichaamd wordt, oefent het rechtsstreeks invloed uit op de realiteit en wordt het een actie, een daad. Ik noem dat verder de performatieve taal: wat gezegd wordt, wordt meteen werkelijk. In zijn toelichting bij *Oidipous Oidipous* noemt Mulisch dit het grootste raadsel van de literaire schepping: 'Het grootste en zeldzaamste raadsel van de creativiteit is misschien dit: wanneer de aard van iemands werk zich herhaalt in de *werking* van dat werk.'[30.] Als de taal begint te leven, wordt de daad bij het woord gevoegd. Symbolen worden dan cimbalen, zoals het motto van *archibald strohalm* luidt. De beeldspraak begint te leven, zoals de dichter wil: 'Word een levend beeld.'[31.] Een woord valt dan samen met een ding, zoals dat bij een icoon het geval is.[32.] Hier betreden we het veld van de religie en de magie. Wie bidt of bezweringsformules prevelt, wil met zijn woorden de realiteit veranderen. De golem die in *De procedure* gecreëerd wordt, ontstaat door de rituele herhaling van een 'ondoordringbare tekst.'[33.] De schrijver die met zijn woorden de realiteit wil omvormen, lijkt op de paus,[34.] maar ook op de politicus. Zij zien hun woord immers als een bevel, een ingreep in de realiteit. Ongetwijfeld heeft Mulisch' streven naar een performatieve taal zijn overstapjes van literaire naar politieke teksten vergemakkelijkt. De titel van zijn verslag over Cuba spreekt hier boekdelen: *Het woord bij de daad*.

Maar de 'performance' van de taal is niet echt goed nieuws. Als het woord vlees wordt, wordt het geopenbaard en belanden we in de Openbaring, de Apocalyps. De samenhang van alle dingen moet suggestie blijven, de laatste woorden mogen niet werkelijk worden. Het boek over de ultieme dingen en het geheim van de creatie moet gesloten blijven. 'Dat is "het boek met de zeven zegelen"; en in de droom van Johannes, de *Apocalypse*, kan men nalezen wat er gebeurt als het - in de geest van Mallarmé, zou ik haast zeggen - geopend wordt. De hele aarde zal er daarna uitzien als nu *Le Livre*. De slotsom luidt dus: als wij "*het* boek" op aarde halen wordt alles vernietigd.'[35.] Als de literaire waarheid (*verum*) historische waarheid (*veritas*) wordt, valt het doek over de realiteit: 'De volledige veritas zal opgaan als de explosie van een kernbom.'[36.]

Dat kan gelden als waarschuwing voor de lezer die in het werk van Mulisch naar laatste gronden en waarheden op zoek gaat. Zo'n lezer kan zich spiegelen aan de talrijke figuren die in Mulisch' werk ten onder gaan aan een soortgelijke zoektocht. Archibald Strohalm is daar een voorbeeld van. Tijdens zijn 'performance' - een poppenspel - lijkt het 'alsof hij nu eindelijk de laatste geheimen had doorgrond'[37.], maar hij zal slechts zijn ondergang vinden. Ook uit *De diamant* blijkt dat het ultieme het apocalyptische is, 'het dode laatste woord.'[38.] Als de taal zo creatief wordt dat ze in de realiteit uitgevoerd wordt, dan wordt ze letterlijk en figuurlijk geëxecuteerd. De theatervoorstel-

30. Harry Mulisch, *Theater 1960-1977, p. 289*.
31. Harry Mulisch, *De gedichten 1974-1983*,
32. Harry Mulisch, *Twee vrouwen*, p. 86.
33. Harry Mulisch, *De procedure*, p. 52.
34. Harry Mulisch, *Grondslagen van de mythologie van het schrijverschap*, Amsterdam, Thoth, p. 23.
35. Harry Mulisch, Het boek, in: *De zuilen van Hercules*, p. 24.
36. Harry Mulisch, Het Ene, in: *De zuilen van Hercules*, p. 97.
37. Harry Mulisch, *archibald strohalm*, p. 312.
38. Harry Mulisch, *De diamant*, Amsterdam, Bezige Bij, 1954 (1978), p. 108.

ling die Uli in *Hoogste tijd* ten beste geeft, is ‘het einde, de finale executie,’[39] in een dubbele betekenis: zijn opvoering (executie) is zo goed dat ze ‘het einde’ genoemd mag worden, maar ze is tegelijkertijd zijn persoonlijke terechtstelling.

Algemener is de voltooiing van het creatieve werk meteen de ondergang ervan. Strohalm beseft ‘dat de engel op het ogenblik der vleeswording ten dode was opgeschreven, zoals al het gevormde.’[40] En hij gaat verder: ‘Zodra iets is uitgedrukt, is het dood.’[41] Zoals ik al gezegd heb, gaat het bij Mulisch om de vorm als een proces van vormgeving, en niet als een afgewerkt product. Hij zegt zelf: ‘Het gaat er mij ook niet om, boeken geschreven te hebben, maar om ze te schrijven.’[42] Ordenen is goed, orde is doods. ‘Door een “kosmos” van de chaos te maken, heb ik er het leven aan ontnomen.’[43] Als het ordenen verloopt volgens een rigide en doorzichtige orde, dan wordt de creatieve onvoorspelbaarheid vervangen door mechanistische dwangmatigheid. Het proces wordt een procedure, een vast en dwingend ritueel dat in *De procedure* een monsterlijke golem creëert en dat in *archibald strohalm* door Ouwe Opa gebruikt wordt als ‘een fascistisch procédé.’[44] De zo vaak aanwezige oorlog is een illustratie van creatie door procedures, een creatie die precies daardoor apocalyptische dimensies krijgt. De aanslag én de vergeldingsmaatregelen die centraal staan in *De aanslag* verlopen volgens rigide voorschriften die geen rekening houden met het grillige en het menselijke. Bevel is bevel, dat is de ultieme openbaring van de performatieve taal. Onno vat het samen: ‘*Führerbefehl hat Gesetzkraft*. Bij Hitler vind je alles altijd in reincultuur. Als woorden daden worden, vervluchtigen de daden en de hel van de paradox opent zich en verslindt alles.’[45]

Om deze apocalyptische afloop te vermijden, moet de schepping aan minstens twee eisen voldoen. Ze moet ten eerste het proces boven het product verkiezen, het zoeken boven het vinden. Mulisch' voorkeur voor het raadsel is bijna spreekwoordelijk. Oedipus, die het raadsel van de sfinx oplost, gaat door de ontraadseling zijn vreselijk einde tegemoet. In zijn plaats stelt Mulisch Oidineus, die het mysterie intact laat ‘omdat de mens geen antwoord is, maar een vraag.’[46] Een tweede manier om de apocalyps te vermijden, ligt in de flexibiliteit en zelfs: de slordigheid van het netwerk dat elke artistieke schepping voortbrengt. Als dat netwerk een sluitend en perfect systeem wordt, staat de doemprocedure voor de deur en wordt bovendien de indruk gewekt dat deze roman of dit gedicht de grond van alle dingen laat zien. Daartegenover beklemtoont Mulisch dat afwijkingen en incongruenties in het systeem te verkiezen zijn en dat je nooit mag geloven dat je het ultieme systeem ontdekt hebt. Metaforen zijn geen exacte formules, maar ze zijn precies dankzij hun slordigheid productief. Als Victor Werker de metaforische band ziet tussen zijn situatie en de gordiaanse knoop, zegt hij:

39. Harry Mulisch, *Hoogste tijd*, p. 324.
40. Harry Mulisch, *archibald strohalm*, p. 178.
41. Harry Mulisch, *archibald strohalm*, p. 216.
42. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 102.
43. Harry Mulisch, Tussen sterven en begraven, in: *De verteller of een idioticon voor zegelbewaarders gevolgd door Kommentaar Katalogus Kuriosa en een Katastrofestuk*, Amsterdam, Bezige Bij, 1970 (1978), p. 361.
44. Harry Mulisch, *archibald strohalm*, p. 23.
45. Harry Mulisch, *De ontdekking van de hemel*, p. 514.
46. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 185.

‘Verdraaid, als ik dit overlees krijg ik het absurde gevoel, dat ik er iets mee kan beginnen. De vergelijking hinkt natuurlijk aan alle kanten, maar het is ook niet nodig om het met geweld congruent te maken.’[47.] Zonder afwijking valt de creatie stil: ‘Kon het zo zijn, dat de schoonheid geometrisch en muzikaal berekenbaar was, maar dat de volmaaktheid daar vervolgens toch weer van afweek?’[48.] Over *De diamant* zegt Mulisch dat hij het boek een mislukking vindt omdat het te veel vanuit een systeem en een mening geschreven is. (Ik ben het daar mee eens, het is veruit de zwakste roman van Mulisch: langdradig, flauw, nadrukkelijk.) Het enige positieve aan de roman is het onvoorziene, de betekenis ‘die hij buiten al mijn schematische vakantiebemoeienissen om tenslotte toch nog heeft weten te verwerven.’[49.]

Zo'n voorkeur voor het raadsel, het onvoorziene, het onvoltooide en het slordige maakt de volkomen schepping onmogelijk. Maar alleen in de onvolkomenheid bestaat de artistieke creatie. Algemener beginnen de kenmerken van de mulischiaanse creatie vaak met het prefix ‘on’. Het scheppende netwerk van samenhangen is *on*duidelijk, het is sinister, ook in de oorspronkelijke betekenis van het woord ‘sinistra’, namelijk links.[50.] Wat je onrechts zou kunnen noemen, of beter: tegen de bestaande orde. Het netwerk is verder ook *on*vatbaar en *on*overzichtelijk. Het is *on*tijdelijk, want het gaat terug op metaforische links uit de oertijd en de mythologie. Het is *on*bewust, want de samenhangen die het aanbrengt, zijn die van de droom. Scheppen lijkt op dromen en is even *on*herhaalbaar. Je kunt je dromen niet meesmokkelen uit de onderwereld: ‘Dromen zijn nachtwezens, net als vleermuizen, die wegvluchten voor de dag. Eer je het weet, hangen zij alweer ondersteboven in een kerktoren.’[51.] Dat is ook het probleem van de schrijver die afdaalt in de mythische onderwereld, maar die achteraf niet meer weet wat hij daar ontdekt heeft. ‘Het raadselachtige is, dat ik precies weet wat ik doe als ik schrijf, maar dat ik niet meer weet wat ik gedaan heb als ik er mee ben opgehouden.’[52.] Dat lijkt een nadeel, maar het is meteen een beveiliging tegen de reductie en de mechanisering van de creatie.

De creatie is ook *on*volwassen. Ze is ten eerste onvolgroeid, want anders zou ze ‘zich ten dode gebloeid’ hebben.[53.] Ten tweede heeft ze wel iets van kinderspel, omdat ze teruggaat op de bravoure, de fantasie en het *on*realistische van de kinderlijke verzinsels. ‘Kunstenaars zijn kinderen. Zij spelen.’[54.] Kinderen zijn genieën zonder het te weten; schrijvers proberen die genialiteit vanuit het onbewuste naar het bewuste te transfereren. ‘De ervaringen van het heel jonge kind zijn, in bewuste vorm, die van het genie.’[55.] De verwondering en de inzichten van de geniale schepper, gaan terug op de verwonderde blik van de jongen. Jongensboeken zijn dan ook de bouwstenen voor literaire werken. Het bekendste voorbeeld daarvan is *De wonderlijke verdwijning van Bram Vingerling*, een jeugdboek dat Mulisch naar eigen zeg-

47. Harry Mulisch, *De procedure*, p. 181.
48. Harry Mulisch, *De ontdekking van de hemel*, p. 697.
49. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 34.
50. Harry Mulisch, *archibald strohalm*, p. 286.
51. Harry Mulisch, *De pupil*, Amsterdam, Bezige Bij, 1987, p. 52.
52. Harry Mulisch, *Grondslagen van de mythologie van het schrijverschap*, p. 17.
53. Harry Mulisch, *De diamant*, p. 37.
54. Harry Mulisch, *De procedure*, p. 281.
55. Harry Mulisch, *archibald strohalm*, p. 153.

gen in zijn literaire werk imiteert.[56.] In dat boek wordt verteld hoe een jongen onzichtbaar kan worden en dat is wat elke grote schrijver wil: verdwijnen, opgaan in zijn werk. Zijn creatie moet hem opheffen. Om het met on-woorden te zeggen: zijn bestaan wordt een on-bestaan in en door zijn schepping. Dat overkomt Victor Werker: zijn eobiont legt de brug tussen het levenloze en het levende, maar Werker zelf zal daardoor de brug in omgekeerde richting afwandelen.

In ongeveer elk werk van Mulisch vind je deze combinatie van scheppen en vernietigen, ontstaan en vergaan. ‘Kunst is ten slotte vernietiging,’ staat in *De toekomst van gisteren*[57.] én in *archibald strohalm*.[58.] ‘Het moment ontstaat/ In zijn vergaan,’ dichtte Mulisch[59.] en die combinatie van ontstaan en vergaan is een constante in het oeuvre. In allerhande vormen wordt de geboorte met de dood verbonden. Maurits Akelei viert zijn verjaardag op de dag van de Apocalyps; Jesse, de schepper uit *De verteller*, pleegt zelfmoord; Aurora, de dochter van Victor Werker, wordt dood geboren. ‘Reeds met uw geboorte hebt u de wereld met uw dood geschapen,’ werd al in *De elementen* gezegd.[60.]

In die zin is Mulisch geen optimist. Wat ontstaat, vergaat. Elk ding slaat om in een onding, elk deel in zijn tegendeel. Geen wonder dat Mulisch heel vaak samenstellingen met ‘tegen’ gebruikt als hij het over de schepping heeft: ze is tegenspraak, ze plaatst zich in het ‘tegenlicht’,[61.] ze produceert een ‘tegenoeuvre’, een ‘tegengeschiedenis’, een ‘tegentoekomst’, die uiteraard weer haar tegendeel vindt in een ‘tegen-tegentoekomst’.[62.] Ze veronderstelt een ‘tegenaarde’[63.] en wil een ‘tegenopenbaring’ zijn.[64.] Dat laatste bezegelt de paradox van de schepping: ze wil ontsnappen aan de Apocalyps door open en onvoltooid te blijven, maar precies daardoor heeft ze deel aan het on-bestaan, de vernietiging en de dood. Dat leidt bij Mulisch niet tot klaagzangen of zwaarmoedigheid, maar tot een aanvaarding van de dood als een schepping, misschien zelfs als de ultieme schepping: ‘Maar misschien ligt de grootste prestatie altijd nog in het verschiet, misschien is die superprestatie het sterven: die overgang van iets naar niets, even onmogelijk als de overgang van mets naar iets.’[65.]

De (op)schepper

Gelukkig is Harry Mulisch nog niet aan die superprestatie toe. En toch wordt hij vaak beschouwd en vooral bekritiseerd als een zelfverklaarde superman. Je hoeft maar een paar kritieken van Mulisch' werk te lezen om te zien dat de persoon van de schrijver heel vaak als maatstaf voor zijn werk gebruikt wordt. Men heeft het over de arrogantie van Mulisch, over zijn poging het hele universum te verklaren, en van daaruit bekritiseert men die

56. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 118 en 182.
57. Harry Mulisch, *De toekomst van gisteren*, p. 173.
58. Harry Mulisch, *archibald strohalm*, p. 217.
59. Harry Mulisch, *De gedichten 1974-1983*, p. 271.
60. Harry Mulisch, *De elementen*, p. 109.
61. Harry Mulisch, Tegenlicht, in: *De gedichten 1974-1983*, pp. 43-96.
62. Harry Mulisch, *De toekomst van gisteren*, p. 13, 71, 107 en 193.
63. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 50.
64. Harry Mulisch, *De zaak 40/61*, Amsterdam, Bezige Bij, 1962 (1999), p. 199.
65. Harry Mulisch, *De procedure*, p. 297.

elementen die afbreuk doen aan dat veronderstelde project. Daarbij worden ook vaak gegevens uit de sociale werkelijkheid of de wetenschap gehanteerd om te tonen dat Mulisch niet goed kan tellen of dat hij niet echt goed op de hoogte is van de recentste ontwikkelingen in de sociologie, de kosmologie of welke andere logie dan ook. Mij interesseert dat nauwelijks. Verzonnen auteursintenties en 'echte' gegevens uit extraliteraire domeinen zeggen in het beste geval iets over het sociale functioneren van een literair werk, maar over het werk zélf hebben die dingen zo goed als niets te melden. Ze vernietigen het metaforische netwerk waar het bij Mulisch om te doen is. Maar in zoverre ze het functioneren van Mulisch' werk laten zien, verdienen dergelijke percepties wel degelijk enige aandacht. Ze leiden ons immers naar een tegenspraak die typisch is voor dat werk.

Eenvoudig geformuleerd komt die tegenspraak hierop neer. Enerzijds zegt Mulisch dat de schepping de schepper opheft, anderzijds is die schepper wel degelijk nadrukkelijk en onbescheiden aanwezig in zijn werken. Ik illustreer eerst het enerzijds. Eén van de steeds terugkerende adagia van Mulisch is dat de schrijver niet schept, maar geschapen wordt, of beter: dat hij in zijn schepping opgeheven wordt. Shakespeare is door Hamlet geschapen én opgeheven.[66.] Het ideaal van de schrijver is 'geheel niets te worden'.[67.] Creëren doe je niet, het wordt voor je gedaan. Geboren worden is een passief werkwoord: 'Men sterft,/ Men wordt niet gestorven. Men geboort - zo/ Valt niet te spreken, want men wordt nu eenmaal/ Geboren.'[68.] In een extreme vorm zie je dat in *De ontdekking van de hemel*, waar de creatie gesymboliseerd wordt door de geboorte van Quinten uit een moeder die in coma ligt. De creatie is even passief en willoos als een coma.[69.] De schepper bestaat niet. Het opheffen van de identiteit vind je bij de meeste personages van Mulisch. Zij zijn holtes, zwarte gaten, zoals Norman Corinth, die geen 'karakter' bezit maar 'een lege ruimte.'[70.] Of ze verliezen zichzelf in eindeloze metamorfoses. Zo zegt een stem tegen Maurits Akelei: 'Er is geen enkele reden dat iemand de ene dag dezelfde zou zijn als de vorige. Of als de vorige sekonde. U kunt over een minuut in een krankzinnige veranderd zijn, of in een kangoeroe, of in een brandgeur.'[71.]

Maar tegenover dit ontbreken van een vaste identiteit staat de godgelijke aanwezigheid van personages en vertellers die via namen en uiterlijke kenmerken geassocieerd kunnen worden met de schrijver Mulisch. Die schrijver heeft een voorkeur voor vertellers die op de voorgrond treden en die hun goddelijke macht tonen en becommentariëren. Dat is bijvoorbeeld het geval in *archibald strohalm, De aanslag* en *De ontdekking van de hemel*. In zijn essays doet Mulisch onbescheiden uitspraken over zijn werk, dat het hele universum in zich zou dragen. Zo citeert hij Lasker die zegt: 'Lesen Sie bloß meine Bücher, es steht alles drin.'[72.] In interviews, op televisie en bij de pro-

66. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 82.
67. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 39.
68. Harry Mulisch, *De gedichten 1974-1983*, p. 209.
69. Bart Vervaeck, De coma van de creatie: Harry Mulisch ontdekt de hemel. *Yang 29*, 1 (1993), pp. 90-93.
70. Harry Mulisch, *Het stenen bruidsbed*, Amsterdam, Bezige Bij, 1959 (1978), p. 94.
71. Harry Mulisch, *Het zwarte licht*, p. 113.
72. Harry Mulisch, *De zuilen van Hercules*, p. 157.

motie van zijn boeken, krijgt men niet echt de indruk dat de auteur opgeheven is. In de jaren zestig werd Mulisch door Leo Thuring geportretteerd als een dandy[73.] en Buurlage maakt daar 'een sobere dandy' van.[74.] De foto's die Mulisch op kaften en omslagen van zijn werk laat afdrukken hebben ook al geleid tot uitspraken over zijn onverdraaglijke arrogantie. Zo is er de foto op de achterflap van de pupil, waar de atletische en halfnaakte auteur peinzend naar de Vesuvius kijkt. Het onderschrift luidt: 'Van links naar rechts: de Vesuvius, Harry Mulisch.'[75.] Op het omslag van *Zielespiegel* prijkt het ongeveer levensgrote gezicht van Mulisch, peinzend alweer, en in het voorwoord tot deze selectie van kunstwerken zegt Mulisch dat de keuze een 'psychisch zelfportret' is.[76.] Dat lijkt in tegenspraak met de idee dat een kunstenaar geen zelf heeft.

De verzoening van de tegenstrijdige elementen ligt in de ironie en de mythologisering. Eerst de ironie. De nadrukkelijke vertellers halen zichzelf onderuit, precies door de manier waarop ze zichzelf als goden te kijk zetten. De ironie zit in elke zogenaamd arrogante uitspraak van Mulisch en uiteraard ook in zijn kokette verschijning of in het exhibitionisme van de Vesuviusfoto. Ironie is nooit het ene of het andere, het is altijd de twee tegelijkertijd. Of Mulisch nu arrogant of bescheiden is, zou zijn lezers volstrekt koud moeten laten. Het is volledig irrelevant voor de waarde van het werk en bekeken vanuit de ironie is het een kwestie die je niet kunt beslechten. In *Voer voor psychologen* zegt Mulisch over het voor hem zo typische 'overstatement': 'Hopelijk zal men de *ironie* hierin geproefd hebben. Dit is iets dat waarschijnlijk voor al mijn werk geldt: overal waar ik mij hyperbolisch en oneigenlijk uitdruk, in ieder te veel, druk ik mijn (zelf-)ironie uit, d.w.z.: de machten die mij naar het leven staan.'[77.]

In 1972 publiceerde Mulisch een kritiek op Reve onder de titel *Het ironische van de ironie*.[78.] Het is niet echt het sterkste stuk van Harry. Mulisch beweert dat de racistische uitspraken van Reve wél kunnen in zijn verhalen omdat het daar om personages gaat, maar niet in zijn brieven omdat het daar om de auteur gaat. Dat die brieven in het verhaal opgaan en dat de grens tussen fictie en realiteit bij Reve al even wazig is als bij Mulisch, heeft de schrijver hier gemakshalve vergeten. Volgens hem lijkt Reves racisme ironisch, maar is het in feite wel gemeend. De ironie kan tegen zichzelf gebruikt worden zodat de afstand verloren gaat en vervangen wordt door identificatie. Het racisme lijkt dan niet gemeend maar is het wél. 'Zo wordt het spel ernst. De corpsstudent speelt net zo lang de man met de grote bek, tot hij het is. Dat is het ironische van de ironie: dat zij het plotseling niet meer is.'[79.] Ik zou dat eerder de reductie van de ironie noemen. Mulisch negeert de dubbelzinnigheid en brengt het onvatbare terug tot het eenvoudige. Hetzelfde doen al die Mulisch-haters die de auteur arrogantie verwijten. Een koekje van eigen

73. Leo Thuring, *Harry Mulisch. De minstreel van het Leidseplein*, Den Haag/ Tielt, Lannoo, 1962, pp. 12-13.
74. Jos Buurlage, *Onveranderlijk veranderlijk*, pp. 193-197.
75. Een persiflage op die foto is te vinden bij M. Haarsma, E. Staal & M. Salverda (red.), *De onderkant van het tapijt. Harry Mulisch en zijn oeuvre 1952-1992*, Amsterdam, Bezige Bij, 1992, p. 86.
76. Harry Mulisch, *Zielespiegel Bij wijze van catalogus*. Amsterdam, Bezige Bij, 1997, p. 7.
77. Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, p. 34.
78. Het stuk verscheen op 13 mei 1972 in *Vrij Nederland*, werd in 1976 afzonderlijk uitgegeven bij Manteau en in 1979 opgenomen in de bundel *Paniek der onschuld*.
79. Harry Mulisch, *Het ironische van de ironie*, [Brussel], Manteau, 1976, p. 52.

deeg, zullen we maar zeggen.

De tweede brug tussen de uitvergroting en de opheffing van het ego, ligt in de mythologisering. Wat Mulisch door zijn ironisch exhibitionisme doet, is zijn ego tot mythische proporties uitvergroten. Hij wordt de god Thoth die via het schrift uit de onderwereld kan terugkeren, hij wordt Oidineus die het raadsel van de sfinx respecteert, hij wordt Daedalus die de kunst van de labyrintbouw verstaat. En daardoor gaat het ik van de schrijver letterlijk op in zijn werk, dat voor Mulisch immers zuivere mythologisering is. Met zijn literatuur wil hij een 'atheïstische remythologisering'[80.] bereiken; als hij ook van zichzelf een mythe kan maken, gaat dat zelf naadloos over in zijn literaire universum. En in die zin heft hij wel degelijk zichzelf op door zichzelf uit te vergroten, net zoals hij dat via de ironie doet. De schepping die de schepper opheft en de zogenaamd arrogante (op)schepper, zijn twee kanten van één medaille. Of beter: het ene is een metamorfose van het andere.

De (ge)schapen(en) in het veld

De positie van Mulisch in het literaire veld lijkt onaantastbaar. Zijn werk en zijn persoon circuleren in dat veld onder allerhande gedaanten. Er worden boeken over hem geschreven door literatuurwetenschappers, door filosofen en door specialisten uit allerlei domeinen. Hij moet zowat de enige levende Nederlandstalige auteur zijn die het onderwerp vormt van twee parodistische romans, een flauwe (*De herenclub* van Max Pam) en een redelijk geestige (*Dichtslag* van Marc Windsant).[81.] Ook een paar polemische boeken zijn volledig aan hem gewijd.[82.] Zijn werk wordt verfilmd (dat gebeurde onder meer met *Twee vrouwen, De aanslag* en *Hoogste tijd*) en vertaald. De moderne media pikken hem dankbaar op. Hij heeft al uren televisietijd gevuld, wordt vaak geïnterviewd, recent nog door de Duitse televisie. Op het internet kun je dagen doorbrengen met het lezen van teksten over Mulisch. Via de machinerie van prijzen en bekroningen is Mulisch langzamerhand een vorst in schrijversland geworden.

En toch. De invloed die Mulisch op het literaire veld uitoefent, strekt zich slechts uitzonderlijk tot zijn collega's uit. Er zijn niet veel auteurs die onder de invloed van Mulisch schrijven. Er is natuurlijk Jeroen Brouwers, die in *Es ergo sum* zegt: 'Dat ik schrijf, komt door Mulisch. Dat ik sommige dingen schrijf zoals ik ze schrijf, komt ook door Mulisch.'[83.] Er vallen inderdaad heel wat raakpunten tussen beide auteurs te noteren: de idee dat alles met alles samenhangt, het geloof dat die samenhang gegrondvest is in de mythologie en de onderwereld, het gebruik van kernsymbolen (zoals de vlieg) en de nadrukkelijke, bijna betogende toon van het werk. Ook de zelfopheffing van de schrijver en de combinatie van creatie met destructie vind je bij beide

80. Harry Mulisch, *Grondslagen van de mythologie van het schrijverschap*, p. 26.
81. Marc Windsant, *Dichtslag*, Amsterdam, Bezige Bij, 1995. De roman is vooral een parodie op de verbinding tussen creatie en destructie in het werk van Mulisch, die in het verhaal de naam Emile Baron van Schaijk draagt.
82. Bijvoorbeeld het eerder aangehaalde boek van Leo Thuring, *Harry Mulisch. De minstreel van het Leidseplein* en de *Propria Cures*-uitgave *Bestrijd het leed dat Mulisch heet*, samengesteld door Lucas Ligtenberg en Bob Polak (Amsterdam, Stichting Propria Cures, 1987).
83. Jeroen Brouwers, Es ergo sum. Over Harry Mulisch, in: *Het vliegenboek. Kladboek 3*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1991, p. 30.

auteurs. Maar er zijn essentiële verschillen. Het werk van Brouwers mist de breedte (voor sommigen: de pretentie) van Mulisch. Het wil geen verklaring van het universum bieden, het blijft weg uit de domeinen van de wetenschap en de politiek, en het ontbeert de vitale (voor sommigen: de optimistische) dimensie.

Een aantal Nederlandstalige auteurs heeeft wel wat gemeen met Mulisch, zonder dat je van directe beïnvloeding kunt spreken. Zo tref je het ironische zelfbewustzijn en de vorm-als-inhoud ook aan bij een schrijver als Frans Kellendonk. Gerrit Krol verwerkt net als Mulisch wetenschappelijke inzichten in zijn romans, maar het overstatement en de eindeloze metaforen zul je bij die auteur niet aantreffen. Atte Jongstra vermeldt Mulisch als een voorbeeld van een speels auteur, en zo zou je nog wel even kunnen voortgaan, maar in geen geval kun je van Mulisch zeggen dat hij een voorbeeldfunctie heeft voor veel collega's.

Hij behoort tot de Grote Drie, maar die drie vormen geen eenheid. Het paranoïde en dwangmatige universum van Hermans staat erg ver van de mythische en eindeloos open wereld bij Mulisch. De nuchtere stijl van Hermans valt moeilijk te rijmen met de beeldende en vaak gezwollen stijl van Mulisch, die bewust aansluit bij de retoriek van het jongensboek. Mulisch heeft trouwens geen stijl (uitzonderlijk voor een dandy), hij heeft een arsenaal van stijlen, die hij soms binnen één en hetzelfde werk etaleert. Het duidelijkst gebeurt dat in *De verteller*, dat pastiches bevat op strips, jeugdboeken, sciencefiction, familiekronieken en biografieën. Daartegenover staat het werk van Reve dat één en al stijl is en dat in zijn quasi-religieuze obsessies sterk afwijkt van de atheïstische mythologie die het werk van Mulisch kenmerkt.

Misschien is de vierde van de Grote Drie de enige met wie Mulisch vrij veel gemeen heeft. Ik heb het over Hugo Claus, ook een atheïstisch mytholoog, een beeldend stilist en een grootmeester van de ironie. Maar Claus doet geen poging om het universum te verhelderen. Zijn zwartgallig wereldbeeld wijkt af van Mulisch' visie op de creatie, en zijn cynische analyse van de politiek is wars van de utopische trekjes die bij Mulisch vooral in de jaren zestig en zeventig wel degelijk opdoken.

Conclusie van dit alles: in het Nederlandstalige literaire veld is Mulisch een instituut op zichzelf. De Ene blijkt een eenzaat, geen schaapachtig kuddedier maar ook geen herder die leiding geeft. Het veld interesseert hem niet echt. Hij heeft zich talloze keren schamper uitgelaten over het niveau van de Nederlandse letteren, die ‘op één of twee schrijvers na, uitsluitend bestaat uit een veredeld soort boeken voor de rijpere jeugd, die niemand na zijn vijfentwintigste nog leest.’[84.] De grote prozaïsten uit het interbellum, Bordewijk en Vestdijk, vindt hij vervelend.

84. Harry Mulisch, *Twee vrouwen*, p. 34.

Wil men toch een Nederlandstalige voorloper van Mulisch op het spoor komen, dan moet men verder terug, verder nog dan Couperus, die vanwege zijn dandyisme af en toe als een verwante figuur naar voren geschoven wordt.[85.] Mulisch heeft namelijk wat van Multatuli. De twee schrijvers vermengen literatuur en politiek, woord en daad; ze combineren binnen hetzelfde boek verschillende stijlen, tekstsoorten en vertellers; ze hebben iets van een profeet of een evangelist en ze zijn beiden gebiologeerd door het thema en de vorm van de creatie (Fancy en Logos in de woorden van Multatuli). Net zoals de *Max Havelaar*, wordt *De verteller* door voetnoten gevolgd. In een van die noten citeert Mulisch de *Max Havelaar* 'als een hommage aan Multatuli.'[86.] Het eerbetoon heeft betrekking op de vormgeving die de chaos bedwingt: 'Multatuli's meesterschap zit hem in het feit, dat hij zijn grote geschiedenis *formeel* heeft weten te overwinnen.'[87.] In *archibald strohalm* wordt Multatuli aangehaald als iemand die Strohalm op het idee bracht dat de lach wel eens het gedroomde wapen tegen de apocalyps zou kunnen zijn.[88.] En in *De elementen* worden 'Multatuli en Couperus in de hoogste' klas van Nederlandse schrijvers ondergebracht.[89.]

Maar de hoogste klas van Nederland is niet hoog genoeg voor Harry. Hij beaamt wat zo vaak over hem gezegd werd: 'Want natuurlijk *is* mijn werk net zo onnederlands als ik dat ben.'[90.] Ofwel moet je het idee van voorlopers opgeven en Mulisch situeren binnen bepaalde tradities, zoals de hermetische, de gnostische of de maniëristische.[91.] Ofwel moet je vasthouden aan personen en dan kom je terecht bij Goethe en bij de grote modernisten: Mann, Kafka, Joyce. Over die auteurs heeft Mulisch zich bij herhaling positief uitgelaten. En ook voor een puzzelschrijver als Borges heeft hij bewondering: 'Hij heeft het commentaar, de secundaire literatuur tot literair vormprincipe verheven en tot ongekende hoogte opgevoerd.'[92.] Woorden die zonder meer gelden voor Mulisch zelf Het enige nadeel aan Borges is, dat zijn puzzelwerk te veel systeem en te weinig ontsporing omvat. Voor die ontsporing zoekt Mulisch soelaas bij *poètes maudits* als Mallarmé en Rimbaud. Zij zoeken hun stof in de duistere onderwereld en maken van de vormgeving aan die onderwereld hun onderwerp. Ook voor hun is creatie vernietiging en is vorm inhoud. Of Mulisch als schepper het niveau van deze groten haalt, moet ieder maar voor zichzelf uitmaken, maar dat zijn scheppingen behoren tot het beste van het hedendaagse Nederlandstalige literaire veld, zal geen verstandig mens ontkennen. Ik allerminst. Ik ben al onverstandig genoeg geweest met mijn uiteenzetting over Het Ene en De Ene.

Bart Vervaeck (1958) doceert Literatuurwetenschap en Nederlandse letterkunde aan de Vrije Universiteit Brussel Hij promoveerde op een proefschrift over het werk van Willem Brakman. Een verkorte versie

85. Bijvoorbeeld door Jos Buurlage, *Onveranderlijk veranderlijk*, pp. 195-196 en door J.H. Donner in Jeroen Brouwers, *Harry Mulisch. Informatie over leven en werk van Harry Mulisch*, Brussel, Manteau, 1976, p. 7.
86. Harry Mulisch, *De verteller*, p. 236.
87. Harry Mulisch, *De verteller*, p. 217.
88. Harry Mulisch, *archibald strohalm*, p. 163.
89. Harry Mulisch, *De elementen*, p. 44.
90. Harry Mulisch, *Het zevende land*, Amsterdam, Bezige Bij, 1998, p. 8.
91. Zie bijvoorbeeld Piet Meeuse, Mulisch als Maniërist, in: Hans Dütting, *Over Harry Mulisch. Kritisch nabeeld*, Baarn, Prom, 1982, pp. 266-289. En E.G.H.J. Kuipers, *De furie van het systeem. Over het literaire werk van Harry Mulisch in de jaren vijftig*, Amsterdam, Bezige Bij, 1988, pp. 337-347.
92. Harry Mulisch, *De zuilen van Hercules*, p. 21.

daarvan verscheen in 1997 onder de titel Life en letter. *Dit jaar verscheen van hem* Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman. *Vervaeck is redactielid van Dietsche Warande & Belfort. Hij recenseert hedendaags Nederlands proza voor De Morgen en publiceerde o.m. in De Gids, Ons Erfdeel, Optima, De Revisor, DWB en NWT*.

Graa Boomsma
Een standbeeld voor Willem Frederik Hermans

Het is een heel dik, zwart boek, en het mooiste is niet binnenin te vinden maar op de buitenkant. Vanaf de rug en de voorplat kijkt hij ons doordringend aan. Zijn hoofd licht bleek op in de duisternis, tussen zijn lippen bungelt een halfopgerookte, gerolde sigaret die blijkbaar is uitgegaan. Hij lacht niet. Zijn strakke blik richt zich op de cameralens. Zijn onderkaak is hoekig-krachtig, zijn colbert heeft mooie jaren-vijftigrevers en zijn das is keurig gestrikt. Zijn haar is kort en golft licht.

Blikt deze veelbelovende man in de toekomst? Wil hij de lezer van het dikke zwart boek waarschuwen? Is dit de latere laatste roker die een waarzegster in een prozafragment uit 1943 - 'Cascaden en riolen' (*De laatste roker*, 1991) - laat zeggen dat de toekomst 'een tijdelijke mode (is), waaraan men zich levenslang vastlegt, zodat men, ouder geworden, belachelijk en nutteloos is als de hoeden die gedragen werden in je jeugd.'?

foto: Steye Raviez

HERMANS staat er in stevige witte letters boven het fotoportret, vlak onder het meer bescheiden blauw van 'Hans van Straten'. Door Hermans' rechterschouder geprojecteerd staat in roze, geel en blauw, onder elkaar: 'zijn tijd zijn werk zijn leven'.

Zijn tijd? Mondjesmaat en clichématig. Zijn werk? Slechts slordige en schoolse uittreksels die zowel vorm als inhoud van Hermans' oeuvre onrecht aandoen. Zijn leven? Een reeks anekdotes die gemakzuchtig geïllustreerd worden aan de hand van de fictie, die, als dat toevallig goed uitkomt in de querulanterige aanpak, onbekommerd geplunderd wordt als biografisch materiaal.

Rancuneleer

Dat Hans van Straten geen kaas heeft gegeten van de verhouding tussen literatuur en biografie blijkt alleen al uit het feit dat hij de *vorm* negeert waarin Hermans zijn verhalen en romans presenteert. Hij schrijft met een ruwe, grofharige verfkwast triviale onzin op als: 'Jawel, Arthur Muttah [hoofdpersoon van *De tranen der acacia's*-GB] is niet identiek met Hermans, maar hij heeft wel hetzelfde baantje als Hermans in oorlogstijd, zelfs de omstandigheden zijn identiek. De passage over Arthurs werkzaamheid op het laboratorium is dan ook duidelijk een ingelast stukje autobiografie.' Twaalf bladzijden verder speculeert Van Straten over de gelijkenis tussen Oskar Ossegal (*De tranen der acacia's*) en vertaler Russisch Charles Timmer, waarna hij deze alinea inlast: 'Er zijn lezers die dergelijke vragen onfatsoenlijk vinden, in elk

geval onwetenschappelijk. Dit is vreemd. Het is de taak van de wetenschap om antwoord te geven op vragen. Een van die vragen luidt: hoe is de verhouding tussen de fantasie van de schrijver en de door hem ervaren werkelijkheid? Het antwoord op dergelijke vragen verhoogt onze kennis van de wijze waarop de schrijversfantasie werkt.' Waarna Van Straten onbekommerd een ontmoeting in de Amsterdamse universiteitsbibliotheek tussen Osewoudt en het bijpersonage Zéwüster - in *De donkere kamer van Damokles* - vergelijkt met de ontmoeting in dezelfde bibliotheek tussen Hermans en zijn ex-klasgenote Reina Prinsen Geerligs, die daar onder een andere naam stond ingeschreven. Van Stratens commentaar luidt dan: 'Dergelijke "uit het leven gegrepen" taferelen in een roman treffen een lezer. Hij krijgt het gevoel van "dit kan niet verzonnen zijn".'

Vergroot zo'n losse opmerking nu ons inzicht in de werking van de auteursverbeelding? Is de alchemie tussen feit en fictie niet veel ingewikkelder en ondoorzichtiger?

Van Straten komt niet verder dan een anekdotische illustratie van romanflarden die een verre echo vormen van wat eens wellicht 'echt' gebeurd is. Maar wat er in werkelijkheid kan zijn voorgevallen en of die gebeurtenissen nog nauwgezet en feitelijk gereconstrueerd kunnen worden, maakt nu juist de kern uit van Hermans' schrijverschap.

Erger dan Van Stratens gerommel met fictie en biografische werkelijkheid, zijn slordigheid, zijn schoolmeesterachtige houding en zijn desinteresse in literaire vormgeving is de Verbitterde toon ten opzichte van Hermans. Die toon bederft het hele boek grondig. Van Straten is een voorbeeldige student in de rancuneleer, maar met zo'n rancuneuze houding schrijf je geen biografie: je ontpopt je als beunhaas. Van je zogenaamde vrienden moet je het nooit hebben.

De eerste, zakelijke biografie van Hermans moet nog geschreven worden. En van mij mag die biograaf eerst in de leer gaan bij Richard Ellmann, wiens biografieën over James Joyce en Oscar Wilde van kritisch respect getuigen. Een biografie hoeft geen standbeeld te zijn. Het opportunistische gemanoeuvreer van enige politici in het noorden des lands om een standbeeld voor Hermans op te richten, vond ik stuitend en gênant. Acultureel en antiliterair gesjoemel om enkele rotstreken van partijgenoten uit het verleden (Hermans zou er als lector in Groningen met de pet naar gegooid hebben; een gerucht dat na een officieel onderzoek ontzenuwd werd, waarna de roddel helaas verder ziekte) in één Groot Gebaar teniet te doen.

Laat zo'n ding in brons of marmer of ruisend gruis maar achterwege. Het beste beeld dat Nederland kan oprichten voor Willem Frederik Hermans wordt gevormd door de lezers. Als talloos veel lezers Hermans voor het eerst ter hand nemen of gaan herlezen, kunnen er talloos vele piepkleine en

onzichtbare standbeeldjes ontstaan, dank zij een aandachtige lectuur.

Chaos als troost

Vijftien moet ik zijn geweest toen ik, argeloze en langharige adolescent, deze zin las: ‘Wat is oorlog voor de grote massa? Een luisterrijke maaltijd voor kannibalen, ingenomen onder oorverdovend schijnheilig zelfbeklag.’

Het was 1968, een paar maanden nadat ik een roman van Willem Frederik Hermans, *De donkere kamer van Damokles*, had gelezen en een leessensatie onderging die je het beste zou kunnen omschrijven als ‘door de grond gaan’. Geobsedeerd was ik door de gewelddadigheid van de twintigste eeuw, waar ook mijn eigen vader (nood)gedwongen aan had meegedaan. Ik had alle afleveringen van de televisieserie *De bezetting* van Lou de Jong gezien, maar deze Hermans-definitie van oorlog - ‘een luisterrijke maaltijd voor kannibalen’- was andere koek in een zeer verontrustende, beeldende taal, een taal waarin goed en kwaad niet keurig gescheiden waren maar een onontwarbare kluwen vormden.

Hermans zaagde de poten onder mijn prille, puberale illusies vandaan. Mijn enige houvast werd de literatuur. Alles moest ik van die man lezen, en ik las alles, ook zijn toneelstuk *De psychologische test*, waaruit ik zojuist zijn visie op de oorlog geciteerd heb.

Drie jaar na mijn eerste kennismaking met het werk van Hermans, in 1971, toen ik pas een paar weken als student in Amsterdam woonde, kocht ik, dank zij mijn eerste studiebeurs, alle boeken van hem, waaronder het pas verschenen *Herinneringen van een engelbewaarder* En ik las: ‘Wat was oorlog? De risico's van de weg, vermeerderd met risico's uit de lucht.’ Het is een nuchtere en tegelijkertijd alarmerende gedachte van Bert Alberegt, een Officier van Justitie die tijdens de Duitse inval in mei 1940 een kind doodrijdt en verzuimt zich aan te geven. En ik, ondanks alles gretig op zoek naar een identiteit, een ideologie, een samenhangende denkwijze om mezelf een betekenis in de wereld te geven, ging wéér door de grond. Andermaal sloeg Hermans alle houvast uit mijn handen. Verlangend naar een eenheid van mijn wankele studentenego en hunkerend naar overzicht en inzicht in wat de wereld bezielde, bood Hermans mij louter een versplintering van het ik aan, of, in één woord: chaos. Chaos als troost.

Hermans' literaire activiteiten kun je omschrijven als scheppend nihilisme. Het staat in de laatste zin van ‘Het grote medelijden’, het slotverhaal van *Een wonderkind of een total loss* (1967). De oorlog is het dankbare decor waartegen Hermans zijn hoofdthema - de wereld, de geschiedenis en de mens zijn onkenbaar - telkens weer gestalte geeft. Alles berust op toeval, moedwil en misverstand, er is geen regulerende moraal die uiteindelijk een humanisti-

sche wereldorde zal opleveren. Chaos blijft het enige echte woord, de bedriegers zijn tegelijkertijd de bedrogenen; naïviteit, goedgelovigheid en argeloosheid staan tegenover argwaan, achterdocht en paranoia (het typische Hermans-personage is een argeloze arwanende; Osewoudt kun je Hermans' protopersonage noemen). De oorlog tussen de mensen, die elkaar maar niet willen en kunnen doorgronden, houdt nooit op. Geweld verdedigt zichzelf De historie is de harde romantiek van de meest merkwaardige samenlopen van omstandigheden. In alle oorlogen gaat het om leven en dood, de moraal is een marginaal verschijnsel. Op het scherpst van de snede is er geen mogelijkheid meer je ware overlevingsnatuur te verbergen.

De oorlog

Er woedt al jaren, met vlagen van pseudo-vrede ertussendoor, een oorlog op de Balkan die we in Europa niet meer voor mogelijk hadden gehouden, een strijd met een eeuwenoude voorgeschiedenis vol etnische vooroordelen, nationalistische hysterie en godsdienstwaanzin en andere, niet met rationele verhalen te achterhalen oorzaken. Het aloude, typisch menselijke mechanisme treedt weer in werking: we willen de bokken van de schapen scheiden en in de chaotische verwarring van duistere oorlogshandelingen de goede en foute partij aanwijzen; we willen een beroep doen op de redelijkheid van de strijdende partijen. En dat is nu juist het probleem: men is niet aanspreekbaar op redelijkheid, op nuchter verstand, want de emoties zijn al te hoog opgelaaid, als steekvlammen die het verstand verschroeien, als een niet meer beheersbare uitslaande brand die alles en iedereen verteert.

Wat heeft literatuur met oorlog te maken? Misschien bestaat de literatuur wel, **O** paradox, om deze wanhopige toestand van voortdurend geweld duidelijk te kunnen maken: een creatieve ordening van een puinhoop die tenminste één inzicht oplevert, namelijk dat de mens een denkend beest is in een sadistisch universum, een roofdier dat in staat is allerlei verhalen op te dissen, vertellingen die elkaar tegenspreken.

‘In deze tijd is de toekomst aan de schizofreen.’ Dit citaat is terug te vinden in Hermans' essaybundel *Het sadistische universum* uit 1964. De mens uit één stuk bestaat niet meer, hij is voorgoed in duigen gevallen. Wij zijn scherven, brokstukken, kruimels op de rok van het universum, nat en vermolmd hout aangespoeld op het strand. En de schrijver is een strandjutter die weet dat zijn zoektochten en wensdromen van een betere wereld op z'n best spannende, inspirerende verhalen opleveren. Op z'n hoogst helende verhalen, geen zalvende vertellingen. De mens kan wel idealen koesteren en proberen te leven naar een moraal, toch hebben de tirannieke tijden zo hun eigen duistere drijfveren. ‘De moralisten vragen om bezinning, maar de geschie-

denis en de geografie kunnen de bezinner niet veel anders leren dan dat de mens preekt, strijdt en sneuvelt voor op niets gebaseerde vooroordelen.' *Van Wittgenstein tot Weinreb. Het sadistische universum 2* (1969). En de menselijke idealen dan? In *Ik heb altijd gelijk* (1951) zegt Lodewijk Stegman, de zojuist uit de koloniale oorlog in Nederlands-Indië teruggekeerde soldaat die alle geloof in vooruitgang verloren heeft en die cynisme paart aan een groot medelijden met de mensheid: 'Idealen zijn de kleuren van de blinde en de oorsuizingen van een stokdove!'

Hoe fanatiek Hermans' scheppingen, of liever gezegd zijn personificaties ook op zoek zijn naar inzicht, hun landingspogingen stranden want de Heilige Graal (een meteoriet, Dorbeck) ligt al lang in scherven. Waarheid en kennis zijn op drijfzand gebaseerd. De mens is de eeuwig bedrogene in het universum.

Een literaire vadermoord

Het kan raar lopen in iemands leven. Ik moet iets bekennen, een bekentenis die alles te maken heeft met een literaire vadermoord of, met andere woorden, mijn kleine oorlog met Hermans.

In mijn visie heeft Hermans zijn indringendste en belangwekkendste werk vóór 1972 uitgebracht. Het ongeluk wilde dat ik zelf pas ver na 1970 over de Nederlandse literatuur ging schrijven, ook over Hermans. Ik was hard in mijn kritiek op romans als *Uit talloos veel miljoenen* en een novelle als *Philip's sonatine*. Een dieptepunt noemde ik laatstgenoemd proza. Ik heb daar geen spijt van. Het moest gezegd worden. Een schrijver die, als criticus, niet eerlijk kan zijn over een andere schrijver, kan maar beter zwijgen. Oek de Jong verwoordde een zelfde soort teleurstelling in zijn lezing 'Zijn muze was een harpij' (De Revisor 1998/2), die hij opent met een zin waarmee schrijvers als Kees van Beijnum, Atte Jongstra, Jan Siebelink en Dirk van Weelden het eens zullen zijn: 'Voor vele generatiegenoten was Willem Frederik Hermans een belangrijke figuur en leermeester, een intellectuele gids, een schrijver die een sterke indruk maakte, misschien wel vooral omdat er zoveel was waar hij mee brak.' Zijn ideeën over de 'klassieke roman', realisme en personages van specifieke karaktertrekken (zie *Het Sadistisch Universum*) zullen nog zelden op hoongelach onthald worden.

Mijn laatste stuk over Hermans, met als titel 'Het bedrog wint op alle fronten', ging over zijn roman *Een heilige van de horlogerie* (1987). Ik was teleurgesteld door het schematische van het boek, door de afwezigheid van een beeldend Hermansiaans surrealisme dat van proza als *Paranoia, De tranen der acacia's, De God Denkbaar Denkbaar de God en* Landingspoging op Newfoundland hoogtepunten in de naoorlogse Nederlandse literatuur

maakt. *Een heilige van de horlogerie* is te nuchter, er zit te weinig vlees en bloed in. Ik bedoel de lust van het vlees en het bloed van iemand die het ten slotte aflegt, zoals Arthur Muttah aan het slot van *De tranen der acacias* doodbloedt in een Brusselse hoerenkast. Hermans' recente creaties lijken niet meer op een wonderkind of total loss, ze worden iets weeks daartussenin. Natuurlijk, Hermans laat in *Een heilige van de horlogerie* de ene bedrieger na de andere opdraven om zijn wereldbeeld kracht bij te zetten. De roman zit perfect in elkaar en klinkt als een klok. Ik miste echter de tijdbom die de lezer intellectueel maar vooral emotioneel onderuit zou halen. De onbewuste dierlijkheid, het naïeve idealisme, het agressieve medelijden en het onbeholpen of doortrapte denken botsen te weinig op elkaar. Om het in bijbelse termen te zeggen: de personages in Hermans' latere werk worden te weinig heen en weer geslingerd tussen de ‘werken des vlezes’ en de ‘werken des geestes’. Zijn proza was te bedacht geworden, te bedachtzaam ook. Het boek ontbeerde unieke creaties als Arthur Muttah (*De tranen der acacia's*) of Henri Osewoudt (*De donkere kamer van Damokles*).

Schemergebied

Regelmatig herlees ik de openingspagina's van *De tranen der acacia's*, een roman die Hermans vlak na de oorlog als ‘feuilleton’ voor het tijdschrift Criterium schreef en die hij in 1949 in boekvorm publiceerde. Wat opvalt is het zeer moderne, rechtstreekse en beeldende taalgebruik en de tegelijkertijd suggestieve toon die meteen een mistige wereld vol suspense, vol achterdocht oproept.

De tranen der acacia's is het verhaal van de jonge student Arthur Muttah en vertelt een reeks gebeurtenissen in het bezette Amsterdam en het bevrijde Brussel tussen maart 1944 en december 1945. Muttah probeert de omstandigheden waaronder Oskar Ossegal, zijn enige vriend, door de Duitsers gearresteerd is, te achterhalen. Hij verdenkt zijn halfzuster Carola van verraad, maar doordat slechts tegenstrijdige gegevens hem bereiken, kan hij niets bewijzen. Zijn onzekerheid wordt een twijfel die zijn identiteit aantast. In Brussel, waar hij na de bevrijding in het huis van zijn vader verblijft, wordt zijn crisis alleen maar dieper, met fatale gevolgen.

Het is niet Arthur zelf die het verhaal vertelt. Een anonieme verteller beschikt waarschijnlijk over alle gegevens en er zijn ook fragmentjes die vanuit Carola en Oskar (het begin, de gevangenisscènes) worden verteld. Dit romanprocédé, waardoor de lezer ook geïnformeerd wordt over zaken waarvan Arthur niet op de hoogte is, vertoont voor de lezer een dubbelaspect. Enerzijds volgt hij Arthur naar diens crisis en ondergang, anderzijds wordt het de lezer, dank zij een scala aan informatie, duidelijk waaróm Arthur er

niet in slaagt de anderen en zichzelf te leren kennen. Hij leeft in de mist van een duister schimmenrijk. De werkelijkheid blijft ondoorgrondelijk door moedwillig verzwijgen, domme misverstanden en door onkunde vermomd als overspannen verbeelding. Iedereen heeft zijn eigen vervormde beeld van de waarheid en van het verleden, dat met geen mogelijkheid meer te achterhalen valt.

De ondoorgrondelijkheid van de mens diept Hermans nog indrukwekkender uit in *De donkere kamer van Damokles*. En het boek is des te beklemmender omdat de lezer evenveel te weten krijgt als de hoofdpersoon. Er is geen alwetende verteller meer. De lezer blijft opgesloten in het hoofd van Henri Osewoudt, die op de eerste oorlogsdag, 10 mei 1940, Dorbeck ontmoet, een Nederlandse luitenant die als twee druppels water op hem lijkt, zoals een foto op zijn negatief lijkt. Uiterlijk lijken ze op een tweeling, maar hun karakters zijn tegenpolen. Door Dorbeck raakt Osewoudt bij het verzet (maar verzet waartegen?) betrokken; hij voert blindelings Dorbecks opdrachten uit en is ervan overtuigd eindelijk een doel in het leven te hebben gevonden, een vaste identiteit. Na de bevrijding wordt Osewoudt gearresteerd. Men verdenkt hem ervan een dubbelspion te zijn geweest. Om zijn onschuld te bewijzen probeert Osewoudt zijn oorlogsverleden te reconstrueren, maar hij kan zichzelf en zijn eigen daden, dat wil zeggen zijn goede trouw niet bewijzen. Dorbeck, de enige die hem zou kunnen vrijpleiten, blijft onvindbaar. Hoewel, wie zou Dorbeck kunnen zijn? Een doldrieste avonturier in het verzet, een vrouwenversierder, een keiharde provocateur, een gewiekste verrader? Getuigen zijn omgekomen of onvindbaar, gegevens ontbreken of zijn voor velerlei uitleg vatbaar. Het bedrog wint op alle fronten, de waarheid blijft verborgen. Wie is Dorbeck, heeft hij echt bestaan? Er zijn alleen mogelijkheden denkbaar, geen zekerheden. *De donkere kamer van Damokles* toont met literaire middelen, dat wil zeggen met tot taal omgesmede dubbelzinnige verbeelding, dat de werkelijkheid van de mens en van zijn geschiedenis - zijn ware verhaal - niet te achterhalen valt. Mogelijk is dat Dorbeck slechts een hallucinatie is van Osewoudt, een hersenschim van een schizofreen. Want de mens is, volgens een filosofisch intermezzo in *Nooit meer slapen*, niet meer zichzelf maar een reeks wisselende foto's of verschijningsvormen. Hij is, ik citeer, ‘een generaal plus een bende muitende soldaten’, en het ‘twijfelen aan zichzelf laait op tot radeloosheid’.

Het is een omschrijving die woord voor woord geldt voor Hermans' Boekenweekgeschenk van 1992: *In de mist van het schimmenrijk, fragmenten uit het oorlogsdagboek van de student Karel R*. (Een jaar later kwam er een uitgebreidere herdruk uit: *Madeion in de mist van het schimmenrijk*.) Eindelijk was Hermans weer terug, met een als dagboek vermomde novelle gebaseerd

op een manuscript - *Argeloze terreur* - uit 1943 dat nooit is uitgegeven maar dat wel aan de wieg van zijn vroege oorlogsromans heeft gestaan. Via een omweg kwam de schrijver weer terug bij zijn oorsprong.

Oorsprong, dat is een cruciaal begrip in Hermans' novelle, die zich van maart tot eind 1944 in Amsterdam afspeelt. Als zijn ouders tijdens een bombardement op een trein ergens tussen Hilversum en Amsterdam om het leven komen, verzucht de hoofdpersoon, de in het verzet verzeild geraakte en ondergedoken student Karel Rotteveel: ‘Ik heb geen oorsprong meer. Ik moet zelf oorsprong worden. Wat is een student? Een tussenvorm tussen man en kind.’

In de mist van het schimmenrijk gaat over tussenvormen, het spannende verhaal houdt zich op in het schemergebied tussen goed en kwaad, verzet en collaboratie, goed en fout, licht en donker, waarheid en leugen, held en lafaard. Maar uiteindelijk is niemand te decoderen, niemand te doorgronden. Het is *au fond* niet mogelijk anderen werkelijk te begrijpen. De mens wordt gebruikt door wat Hermans bij gebrek aan een beter woord het noodlot noemt. Karel Rotteveel wil gebruikmaken van de telegrafiste Madeion, die ook secretaresse bij de telegrammencensuur is, maar wordt op haar verliefd. Anderzijds gebruikt Madeion Karel om te ontsnappen aan haar verloofde, van wie ze nooit echt loskomt. Maar dit zijn vermoedens, de werkelijke drijfveren van de figuren blijven in het duister gehuld. Soms zijn ze niet eens bondgenoten van zichzelf De achterdocht sluimert, chantage en bedrog zijn nooit veraf Karel verbaast zich over het beeld dat anderen in zijn onderduikerskring van hem hebben: ‘iedereen houdt mij voor een vriendelijke, ongevaarlijke student. Niemand vermoedt mijn medeplichtigheid aan moord. Vandaar dat ik niemand vertrouw... Vandaar dat ik achter de onbeduidendste voorvallen, de onschuldigste woorden, niets kan zoeken dan gruwelijk bedrog.’

Hij - door zijn kwetsbare, zwartgallige romantiek en zijn naïeve achterdocht een prototype van het Hermanspersonage - voelt zich ook verraden in zijn liefde voor Madeion, de raadselachtige vrouw die het met meerdere mannen houdt en liegt dat ze zwanger is. Werkt zij wellicht voor de Duitsers? Iedereen lijkt ziende blind, iedereen heeft geheimen voor elkaar, die men bij zich draagt ‘als bommen die elk ogenblik dreigen te ontploffen’. In de woorden van de joodse zangeres Greta Keller, als het ware een refrein of running gag in de novelle, de dubbelzinnige tekst van een telkens weer gedraaid plaatje:

> Wenn du glaubst daß ausgerechnet
> Du der Einzige bist,
> Dann muß ich der leider sagen
> Daß das gar nicht so ist.

Wie achterdochtig blijft en een groeiende argwaan koestert die aan achtervolgingswaanzin grenst, mag van zichzelf geen oog meer dichtdoen en het bewustzijn niet verliezen (‘Dood is niet alleen vergaan, maar ook vergeten worden, verdwijnen, doden is niet alleen slachten en vernietigen, maar ook verraden en bedriegen.’ - *Het sadistische universum*). Hij moet permanent waakzaam zijn en mag nooit meer slapen (‘zelfs de slaap is bedrog,...’ - *De tranen der acacia's*), want anders trekt hij aan het kortste eind en slaapt hij op een andere manier nooit meer omdat hij dood is. Hetzelfde geldt voor huilen, dat aan het slot van *De tranen der acacia's* zelfs samenvalt met doodbloeden, niet toevallig in een hoerenkast. De inhoudelijke gelijkenis met Hermans' Boekenweekgeschenk is evident. Ondanks de hopeloosheid van zijn situatie - Karel Rotteveel wordt door de Duitsers aangeschoten en komt gewond in een peeskamertje van een hoer terecht - probeert hij toch vol te houden. Als een ontheemde, nee, als een door de Duitsers opgejaagd stuk wild zwerft hij door het centrum van Amsterdam. Hij wil wel huilen maar hij mag niet van zichzelf ‘Waarom huilen? Beter nooit huilen. Er is maar één keus: het loodje leggen of volhouden. Als je eenmaal hebt besloten vol te houden, huil dan niet. Nooit opgeven, nooit en nooit en nooit. Het is trouwens de vraag of je dit kan beslissen. Waarschijnlijk is het leven een brok lijm, waarin je bijt en waaruit je je tanden nooit meer los kan trekken.’

In de mist van het schimmenrijk is een als dagboek vermomde novelle. Hermans' geschenk is meteen een commentaar op het genre dagboek, dat een willekeurige vorm heeft. Wat zich aandient, wordt genoteerd. De werkelijkheid is immers geen verhaal maar een allegaartje van tegenstrijdige zaken. De echte schrijver heeft zijn eigen wensdromen. Hij legt zich niet neer bij het beschrijven van toevallige gebeurtenissen, hij voelt zich een componist die de wereld opnieuw vorm wil geven, opnieuw wil scheppen, opnieuw wil uitvinden. De echte schrijver zet de feiten naar zijn hand en heeft de kracht van de verbeelding nodig om een andere, afwijkende blik op de mens te kunnen aanbieden. Hij is de aap van God die het leven indrinkt via de literatuur. De literatuur is zijn houvast, dat is het domein waarin het leven vorm krijgt, niet in het echte leven zelf Het leven indrinken via de literatuur, zei ik. Hermans vergelijkt in zijn Boekenweekgeschenk het leven met een rek flessen. Ik citeer: ‘Aan de meeste rook je alleen maar, van andere nam je een slok, van een enkele een grote slok, maar het lukte zelden de beste flessen tot de bodem toe leeg te drinken.’

De schrijver als aap van God, nee, als beschonken aap van God, want met al zijn beperkingen spreekt misschien híj alleen, kleine kinderen niet meegerekend, de waarheid, namelijk de waarheid die niemand wil horen: ‘Alleen dan is het voor een schrijver de moeite waard geschreven te hebben, als hij de zekerheid heeft hardop uit te spreken wat zijn publiek wel heeft geweten,

maar altijd heeft verzwegen; wat het gedroomd heeft, maar bij het ontwaken verdrongen.' (*Het sadistische universum*)

Toch heeft Hermans niet altijd uitgeschreven wat hij in gedachten had. Toen wonderdokter Weinreb (andere benamingen: vrouwenbetaster, goeroe, oplichter, verzetsheld, collaborateur) eind jaren zestig met zijn driedelige memoires over collaboratie en verzet uitkwam (het eerste deel heette *Het land der blinden*), bestreed Hermans hem niet alleen te vuur en te zwaard omdat hij hem een bedrieger vond. Hermans was zo gebeten op Weinreb - die in de Tweede Wereldoorlog tegen een forse financiële vergoeding en op gezag van een verzonnen Duitse generaal joden op lijsten plaatste zodat die minder snel gedeporteerd zouden worden - omdat die man op zijn terrein kwam. Weinrebs memoires (waarin uiteindelijk veel meer fictie verborgen zat dan de argeloze lezer voor mogelijk hield) leken Hermans' oorlogsromans te overtreffen waar het ging om het grijze grensgebied tussen collaboratie en verzet. Daarom zette Hermans zich ook aan het schrijven van een trilogie, waarvan *Herinneringen van een engelbewaarder* het eerste deel werd. Maar de andere twee delen (*Een bad van bidden*, naar een dichtregel van Paul van Ostaijen, en *Een hemel voor de bozen*) zijn er nooit gekomen, wellicht omdat Weinreb al ontmaskerd was en een literaire 'bewijsvoering' voor zijn bedrog daardoor overbodig werd.

In Weinreb was de onderwereld bovengekomen en veranderde een beloofde hemel in een hel. Hemel, hel, help; drie woorden die in Hermans' laatste novelle *Ruisend gruis* een rol spelen en waarmee hij op Wittgensteiniaanse wijze jongleert, wetend dat taal moedwil en misverstand uitlokt en dat de wil elkaar te verstaan op drijfzand berust. Tussen Wittgenstein en Weinreb, tussen hemel en hel; daar hield Hermans zich op, eenoog in een land vol blinden.

Graa Boomsma (1953) is schrijver en essayist. Zijn meest recente roman is Laagland. *In het najaar verschijnt* Adam in Amerika, *een essaybundel over Amerikaanse literatuur*.

Onno Blom
Geouwehoer waar de zegen op rust
Over Gerard Reve

‘Ik ben een groot schrijver, maar laat me er niet op voorstaan.’ Dat zei Gerard Reve, in alle bescheidenheid, vorig jaar tegen mij op een regenachtige dag in zijn grote dokterswoning in ‘Belgiëland’. Hij trok er een plechtig gezicht bij. ‘Het schrijverschap is een roeping, schrijf dat maar gerust op, en ook dat ik zo eenvoudig ben en zo nederig.’

Vanzelfsprekend kon ik weinig anders doen dan grinniken en plechtig terugknikken. Ik ben namelijk geneigd het altijd met Reve eens te zijn. Niet omdat hij altijd gelijk heeft. Integendeel, zou ik haast zeggen. Nee, het komt door iets anders. Maar wat?

Het voordeel van het schrijven van een stuk dat de ‘grootheid’ van Gerard Reve en zijn krachtige, vaak zelfs schokkende aanwezigheid in de naoorlogse Nederlandse literatuur wil verklaren, is dat ik daarvoor flink wat uren moest doorbrengen met mijn neus in zijn zelfverklaarde prachtwerken’. Ik heb daarbij over de grond gerold van het lachen, me diep droevig en ontroerd gevoeld en werd bij tijd en wijle stevig door Reve aan het denken gezet ‘waar het allemaal heengaat’.

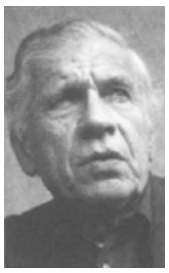


foto: Chris van Houts

Wat is het geheim van Reve? Hoe meer ik las, hoe meer ik meedeinde op de golfslag van zijn zinnen, hoe meer ik ervan overtuigd raakte dat de sleutel tot zijn schrijverschap berust bij zijn verbluffend vermogen tot formuleren en vormgeven. Reve kan de dingen zo ironisch én waarachtig voorstellen dat er, inderdaad, niets tegenin te brengen lijkt. De sleutel tot Reve is, kortom, zijn stijl.

Vanzelfsprekend betekent de nadruk, die ik hier op de stijl leg, niet dat Reve geen ‘eigen’ onderwerpen heeft om over te schrijven. ‘Ik ben een romantisch decadent auteur,’ heeft hij ooit eens gezegd. Bij die typering past een aantal thema's, dat in zijn werk steevast terugkeert. In de verantwoording bij de laatste druk van zijn *Verzamelde gedichten* noemt hij als onveranderlijk thema van heel zijn werk ‘de ontoereikendheid van de liefde, en de volstrekte afhankelijkheid van Gods genade’. Om daar aan voor de duidelijkheid aan toe te voegen: ‘Bij dit alles is mijn werk niet op hinderlijke wijze stichtend of belerend, noch bevat het iets dat naar apologie zweemt: het vertolkt de gewaarwordingen en gevoelens van een gewoon mens, zij het van iemand die niet geheel goed bij het hoofd is. Maar zijn er mensen die dat wél zijn?’ Eerder noemde hij als belangrijkste thema's ‘sex, drank en dood; maar de meeste van dezen is de dood’. Het lastige van deze thema's is dat ze zo veelomvattend zijn, dat ze ook als de thema's van veel andere schrijvers genoemd

kunnen worden - met uitzondering van de drank wellicht - die in de romantische traditie passen. Louis Couperus en J.J. Slauerhoff, beide door Reve bewonderd, konden net zo *begeistert* over de liefde & de dood schrijven als hij. Maar konden zij het ook zo mooi? Dat is de vraag.

Boeken waarin niets gebeurt

Reve weet dat zijn thematiek niet uniek, maar juist universeel is. ‘Het altijd aanwezige en nergens ontbrekende thema van de kunst - van alle kunst -is de Dood, van wie gemakkelijk te weinig maar nooit teveel gewag kan worden gemaakt,’ schrijft hij in *Het Boek Van Violet En Dood* uit 1996, zijn laatste grote roman. Niet voor niets beroept Reve zich graag op Schopenhauer, die heeft gezegd dat ‘die boeken het mooist zijn, waarin eigenlijk niets gebeurt’. Hij bekommert zich simpelweg veel minder dan de andere twee schrijvers uit de naoorlogse Nederlandse literatuur die tot ‘de grote drie’ worden gerekend, Harry Mulisch en W.F. Hermans, om de bewuste afbakening van zijn thematiek of de filosofie van zijn romans. Mulisch laat zijn lezers duizelen door de hemel opnieuw te ontdekken. En in de streng-klassieke romans van Hermans valt, zoals bekend, geen mus van het dak zonder dat het een bedoeling heeft.

Reve is, in tegenstelling tot Mulisch en Hermans die het vooral van hun hoofd moeten hebben, een schrijver van het hart. Zozeer zelfs, dat zijn hart wel eens wil overlopen. Hij is een gedreven, bijna bezeten schrijver die met met totale overgave op zijn werk stort. In een brief van 28 oktober 1977 aan Matroos Vosch, de koosnaam van zijn huidige levensgezel Joop Schafthuizen, schreef Reve: ‘Ik wil je nog eens een lange brief over de liefde schrijven, en mijn hart eens helemaal openen - zoals ik dat maar eenmaal in mijn leven, tegenover Tijger, gedaan heb - en niets meer voor me houden. Neen, geen verzwegen ontrouw achter je rug, maar verschrikkelijke roerselen van de ziel, die ik nooit heb durven uitspreken. Jezus Christus, Matroos, wat er in mij staat te koken is genoeg om de hele stad krankzinnig te maken. Maar ik doe het, en schrijf het allemaal voor je op. Of zal ik het niet doen?’ Dit wikken en wegen is typerend voor Reve. Voordat hij de vorm heeft gevonden die, eenmaal gepubliceerd, zo volkomen natuurlijk op de bladzijden schijnt te zijn neergedwarreld, is er een periode van hevig zwoegen aan voorafgegaan. Met de kroontjespen schrijft Reve talloze versies van zijn romans en gedichten voordat hij tevreden is. Eindeloos schaaft hij aan zijn hoofdstukken, alinea's en zinnen. De stijl, en de stijl alleen, daar gaat het om. Want heeft hij intussen iets veranderd aan de inhoud? Niets. Het ‘niets’ van Schopenhauer vertegenwoordigt voor Reve het onuitsprekelijke, het tasten naar het raadsel, naar het mysterie dat kunst tot kunst maakt.

In *Zelf schrijver worden* zei hij daarover: ‘Het bestaan van kunst is een mysterie en zal dat altijd blijven, maar daarom is het nog niet verboden er een definitie van te geven. Mijn definitie luidde alsvolgt: kunst is gestileerd menselijk handelen (of een produkt daarvan), dat een ontroering teweeg brengt. In de definitie zijn zowel de stilering als het menselijke van het handelen, én de ontroering, essentieel en onontbeerlijk. Ontbreekt de stilering, dan is er geen sprake van kunst.’ Het opmerkelijke is dat Reve's stilistisch vermogen met de paplepel lijkt te zijn ingegoten. De kleine Gerard Kornelis van het Reve (geboren op 14 december 1923 ‘des namiddags ten half zes ure’) groeide op als jongste telg in een gezin van vier - dat naast hemzelf bestond uit vader Gerard, moeder Net en broer Karel - in het Amsterdamse Tuindorp Watergraafsmeer, in de volksmond ‘Betondorp’ geheten. Zijn vader was een overtuigd en politiek actief communist en werkte als journalist voor de communistische krant *De Tribune*.

In het verhaal ‘Haringgraten’ in *Tien vrolijke verhalen* (1961) en in de roman *Moeder en Zoon* (1980) heeft Reve herinneringen vastgelegd aan zijn jeugd, waarin hij werd opgevoed tot kleine bolsjewiek. Achteraf beziet Reve zijn communistische jeugd met rancune, maar het leverde hem en zijn broer Karel (die al op dertienjarige leeftijd Paustovski vertaalde) wel direct contact op met het klassieke, gedragen werk van de grote Russische schrijvers.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat de zinnen van Gerard als klein jongetje al sporen vertonen van een zeldzaam bewustzijn van stijl. Sterker nog: in sommige van zijn zinnen als tiener klinkt al zijn onmiskenbare heider-humoristische toon. Op donderdag 20 juli 1936, Gerard is dan dertien jaar oud, schrijft hij zijn ouders een brief Hij is met ‘aardige, joviale jongens’ van zijn leeftijd op kamp in Brabant en verbaast zich hogelijk over het ‘zonderling taalgebruik’ dat hij om zich heen hoort. Van de weeromstuit besluit hij - een aansporing die vaak, in verschillende bewoordingen, in zijn latere werk valt aan te treffen - zijn eigen taal eenvoudig te houden: ‘Ik assimileer mezelf zo veel mogelijk en druk me zo eenvoudig mogelijk uit.’

In een brief aan zijn vader uit het laatste jaar van de Duitse Bezetting, van 26 mei 1944, legt Gerard omstandig uit te wat hij allemaal gaat vertellen. ‘Beste vader,’ begint hij, ‘het besluit nemende een brief terug te schrijven, nam ik mij voor er iets uitvoerigs van te maken. Dus geen werk van het slag: het is nu negen uur en ik hou op of ik hoop maar dat het gauw afgelopen is. Iets volledigs en uitvoerigs dus, vol uiteenzettingen, beschouwingen en overdenkingen.’ Dan al kan Reve het niet laten zijn brief - die eindigt met: Leve de proletarische wereldrevolutie! - te laten uitwaaieren. Het is een vroege aankondiging van zijn lust tot ouwehoeren, al betreft het bij Reve altijd, zoals hij zelf zegt, ‘geouwehoer waar de zegen op rust’.

Toen de jonge Reve deze brief schreef, moet hij al hebben bevroed dat er

een schrijver in hem schuilging. In feite was hij toen zelfs als gedebuteerd. In 1940 had hij eigenhandig het dichtbundeltje *Terugkeer* met zeven gedichten getypt. Daarvan liet hij vijftig exemplaren vervaardigen door, ‘Copieerinrichting DE KAMEEL, Meeuwenplein 39, Amsterdam Noord. Telefoon 60900.’ Goed was de poëzie nog niet, al blinkt er tussen de puberverzen af en toe al iets van de tragi-komische toon van de latere schrijver. Zo luidt de laatste strofe van het titelgedicht: ‘Ginds ligt mijn merend schip. Ge kunt het zien / Hoe het natte wimpels hangen laat. Ach ziet, / Nu blijft een mens niets anders over dan misschien / Het kleine, vaste huis, de kachel en kanariepiet.’

Het lege leven

Ernst met zijn schrijverschap maakte Reve pas in de winter van 1946, meer dan een jaar na de bevrijding, toen hij zich voornam een roman te schrijven. Op tweede kerstdag 1946 draaide hij een vel papier in de machine en tikte zichzelf moed in: ‘Over den titel dienen wij ons geen zorgen te maken,’ schreef hij. ‘DE KAMERBEWONERS, HELDEN VAN ONZEN TIJD of ZIEKENBEZOEK, we zullen wel zien. Of DE AVONDEN. Wij moeten ons niet den een of anderen vorm laten opdringen. De mededeelende verhaal-vorm is absoluut niet verwerpelijk, zie DE DOOD VAN IWAN ILJITS van Graaf Leo Tolstoj. Het werk dienen wij geduldig, zonder opwinding te verrichten.’

Een jaar later, in 1947 verscheen, na de voorpublicatie van een aantal losse hoofdstukken in de literaire tijdschriften *Criterium* en *Het Woord*, zijn roman *De Avonden* onder het pseudoniem Simon van het Reve. In het ingeslapen literaire klimaat, waarin de meeste schrijvers met elkaar vochten om de erfenis van Menno ter Braak en Du Perron - die beiden in de eerste dagen van de Duitse Bezetting waren overleden - sloeg het boek in als een bom. Niet omdat er zich zoveel schokkends in het boek afspeelde. Nee, juist vanwege tegendeel. In *De Avonden* gebeurde er vrijwel ‘niets' - om het woord van Schopenhauer nog eens aan te halen. Dat was de schok.

De jonge held van *De Avonden*, Frits van Egters, voert verbluffend weinig uit. De meeste tijd brengt Frits, die nog bij zijn ouwelijke ouders thuis woont, door op zijn kamer. Hij verdient wat geld met een suf baantje - ‘ik haal wat kaarten uit een bak en zet ze er weer in’ - en brengt 's avonds bezoekjes aan vrienden, met wie hij bizarre gesprekken voert. Frits neemt zich in de laatste tien dagen van het jaar, die in de roman worden beschreven, wel voor van alles te ondernemen, maar slaagt daar bedroevend slecht in.

Wat destijds zo'n indruk maakte, was dat het lege leven van Frits van Egters - waarin ontegenzeggelijk Reve's bestaan werd weerspiegeld, ware het niet dat Frits niet schrijft - zo doeltreffend, met wrange humor en niets ontziende precisie werd beschreven. W.F. Hermans, die in die tijd nog was bevriend met Reve, karakteriseerde *De Avonden* treffend als ‘een nauwkeurige beschrijving van hoe een machine werkt, hoe de raderen knarsen, de olie uit de naven druppelt, enzovoort. Maar waar die machine toe dient, wordt niet aangegeven.’

Het ‘knarsen van de raderen’, het creëren van een uiterst beklemmende sfeer bereikte Reve door een stilistische truc. Hij gaf Frits' gedachten steeds actief weer, als in een dialoog: ‘Ik moet goed opletten,’ dacht hij, ‘ik moet scherp toezien.’ In het laatste hoofdstuk van *De Avonden* komen al Frits van Egters' scherpe waarnemingen, al zijn dwanggedachten en al zijn angsten samen in één lange smeekbede tot God. Als hij 's nachts alleen over straat terug naar het huis van zijn ouders loopt, vraagt hij ten einde raad de hulp van het Opperwezen:

> ‘Eeuwige, enige, almachtige, onze God,’ zei hij zacht, ‘vestig uw blik op mijn ouders. Zie hen in hun nood. Wend uw blik niet af.’ ‘Luister,’ zei hij, ‘mijn vader is doof als de pest. Hij hoort weinig, het is niet de moeite van het noemen waard. Schiet voor de grap een kanon bij zijn oor af. Dan vraagt hij, of er gebeld wordt. Hij slurpt bij het drinken. Hij schept suiker met de dessertlepel. Hij neemt het vlees in zijn vingers. Hij laat winden, zonder dat iemand er een nodig heeft. Hij heeft spijsresten achter zijn gebit. Hij weet niet, waar de gulden inmoet. Als hij zijn ei pelt, weet hij niet, waar de schaal heen moet. Hij vraagt in het Engels of er nog nieuws is. Hij mengt het eten op zijn bord door elkaar. Eeuwige God, ik weet, dat het niet ongezien is gebleven.’

Zoiets was in de Nederlandse literatuur nog nooit eerder vertoond. Reve bezat - en bezit - de kunst om zijn lezers schijnbaar zonder onderwerp te laten huilen en lachen tegelijk. *De Avonden* werd al snel beschouwd als dé getuigenis van de jonge generatie, die door de oorlog en de daarop volgende schaarste van een toekomstperspectief was beroofd. De jury van de Reina Prinsen Geerligsprijs, een prijs voor debutanten, bekroonde *De Avonden* ‘omdat een ziel in nood zich heeft durven uitspreken en de vorm vond om dit op een beklemmende, aangrijpende en tegelijk tot een symboolkracht uitstijgende wijze te doen. Dit is niet een willekeurige zielsgeschiedenis, maar het boek dat uitbeeldt wat de tijd, die alle illusies vermoordde, de jeugd heeft aangedaan.’

In een interview uit 1958 met R.J. Gorré Moses - een vermomming van de

auteur zelf - kon Reve *De Avonden* met recht ‘onbetwist klassiek’ noemen. Het is een uitspraak die tekenend is voor de opschepperij, die Reve aan de dag legde om de diepe twijfel aan eigen kunnen te maskeren. Het schrijven was voor hem in die tijd -en zulke perioden zouden vaak terugkeren - een worsteling. Toch had zijn worsteling aan het eind van de jaren veertig resultaat. In 1949 en 1950 publiceerde hij twee novellen van onbetwiste schoonheid: *Werther Nieland* en *De ondergang van de Familie Boslowits*.

Een weerloze en weemoedige stijl

Achterop latere herdrukken van de twee novellen, die door Uitgeverij van Oorschot jarenlang samen in één band zijn verkocht, schreef Reve: ‘Van *Werther Nieland* herinner ik mij nog heel goed dat ik, toen ik de novelle had voltooid, er zelf een zeer geringe dunk van had en dat ik, bij inzending ervan aan de redaksie van *De Vrije Bladen* in 1949, niet verwachtte dat het opgenomen zoude worden.’ Later herzag Reve zijn oordeel en ging *Werther Nieland* beschouwen als ‘misschien wel zijn beste werk’.

In de novelle keert Reve terug naar Betondorp, de buurt van zijn jeugd, die bij hem zoveel weemoed oproept. Hij vertelt het verhaal van het jongetje Elmer, dat gefascineerd raakt door een ander jongetje, Werther Nieland. Deze Elmer is slim, maar bang voor de wereld om hem heen. Zijn angst probeert hij te bezweren door allerlei rituelen uit te voeren, zoals het begraven en verbranden van vogels en vissen. Bovendien probeert hij greep te houden op zijn vriendjes door ‘clubs’ op te richten, waarin hij de baas kan spelen:

> ‘We moeten een club oprichten,’ zei ik opnieuw. ‘Als we er te lang mee wachten, zijn er al vijandige clubs, dat weet je ook wel. [..] Hij heet de Club voor de Grafkelders, de C.V.D.G. Iedereen die lid is, in die zijn tuin kunnen we een grafkelder maken. Dat is heel belangrijk.’
> ‘Je begrijpt wel,’ vervolgde ik, ‘dat er iemand de baas moet zijn, die het bijvoorbeeld zegt als er een vergadering is. Dat kan het beste iemand zijn bij wie de club is opgericht.’
> Werther knikte, maar ik geloof niet, dat hij aandachtig luisterde. Ik stond op en ging tegen de muur leunen. ‘Ik ben de voorzitter’, zei ik, ‘dat is al opgeschreven.’

Ook in dit geval lijken autobiografische elementen de bouwstenen voor het verhaal te zijn. In *Album Reve*, een boek met foto's van de schrijver en zijn werk, valt een lijstje met namen in het handschrift van de kleine Gerard aan te treffen, waar voorop staat:

Ontdekkingsclub
‘De wildernis’
Gerard van het Reve
Ploegstraat 57 hs
Oppercommandant

Het moge duidelijk zijn dat *Werther Nieland* niet interessant is omdat Reve zich - zoals zo vaak - heeft gebaseerd op gebeurtenissen en indrukken uit zijn eigen leven. De feiten tellen niet in de literatuur. Het gaat erom op welke manier de feiten worden voorgesteld. Ook is het niet Elmers angst voor de dood - zoals vermeld, een van Reve's belangrijkste thema's - maar de weergaloos mysterieuze manier waarop de dood in de novelle vorm heeft gekregen. Aan het slot van de novelle rijdt Elmer langs het huis van de familie Nieland. ‘Ik reed zonder af te stappen, langzaam langs de ramen en keerde toen weer terug. “Ze wonen donker”, zei ik zacht.’

Nóg duidelijker wordt de weerloos en weemoedige stijl, de kracht van de jonge Reve iets te zeggen zonder het te zeggen, in het verhaal *De familie Boslowits*. Daarin wordt de droeve geschiedenis van een Joodse familie tijdens en vlak na de Duitse Bezetting bekeken door de ogen van de kleine Simon (niet toevallig Reve's vroegste pseudoniem), zonder dat het woord ‘jood’ of ‘joods’ ergens wordt uitgesproken.

In het verhaal komt Simon een aantal malen thuis bij de familie Boslowits, vrienden van zijn ouders. De vader van het gezin is voor de helft verlamd, en het zoontje Otto is niet goed snik. Maar al die vreemde gegevens vallen, hoe tragi-komisch ook in woorden gevat, in het niet bij de angstige sfeer, die wordt opgeroepen als het oorlogsgeweld Nederland nadert.

Simon vindt de oorlog ongemeen spannend, maar overziet niet helemaal wat de oorlog voor de familie Boslowits betekent. Hij hoort dingen, die hij niet thuis kan brengen. Zijn moeder zegt ergens: ‘Ze zijn bang, dat als ze er zelf niet meer zijn, dat er dan niet goed voor Otto gezorgd wordt.’ Een mededeling die de kleine Simon ‘stof tot dagenlange overdenking’ geeft. En in de deuropening hoort hij de buurman van de familie Boslowits zeggen: ‘Dat wil wat zeggen. Ik zeg dat betekent wat. Dat betekent heel wat meer dan wij weten.’ Het loopt slecht af met de familie Boslowits. De moeder, en twee zoons (de oudste zoon samen met de moeder en Otto uit een gesticht in Apeldoorn) worden weggevoerd, en de vader pleegt zelfmoord in het ziekenhuis. Waarom precies? Iedereen weet het, maar nergens wordt het met zoveel woorden gezegd. Het verhaal eindigt dan ook in stijl met een, voor Reve typerend, plechtstatig slot:

Tot die tijd besprak men alle dingen: de afstanden der planeten, de vermoedelijke duur van de oorlog en het al dan niet bestaan van een god. Ook namen beide mannen kennis van de mededeling van de verpleegster, die wist te vertellen, dat het geld van oom Hans zeker nog tot een jaar onderhoud had kunnen strekken. ‘Dat is de reden niet geweest,’ zei ze.’

Brieven uit schrijversland

Zo evident ‘zwijgzaam’ als in dit verhaal zou Reve's stijl nooit meer worden. In de jaren na de publicatie van *Werther Nieland* en*. De ondergang van de familie Boslowits* raakte Reve wanhopig verstrikt in zijn schrijversschap. Er vloeide maar weinig inkt meer uit zijn kroontjespen. Hij besloot zelfs in een vlaag van kwaadheid alleen nog in het Engels te schrijven, maar *The acrobat and other stories* uit 1956 had niet tot gevolg dat Reve ook in de rest van de wereld wereldberoemd werd, dus keerde hij terug naar de taal die in zijn vaderland, ‘die gezellige moerasdelta’, werd gesproken.

Reve's *write's block* werd pas doorbroken toen hij redacteur werd van het literaire tijdschrift *Tirade*. In die tijd ontdekte hij dat de publicatie van brieven - die hij altijd al in grote getale had geschreven - voor hem geheel nieuwe literaire mogelijkheden bevatte. Aan Jesserun d'Oliveira vertelde hij in 1964: ‘Ik schreef de brieven voor *Tirade*, wat hadden geen kopij en ik moest wat maken en ik had er ook wel aardigheid in en zo, maar ik had geen enkel idee dat ze literaire merite hadden, echt niet. En Geert [van Oorschot, zijn toenmalige uitgever OB] zat me achterna, en ik heb me tot het laatst verzet, tot hij opeens zei: nu moeten er nog twee brieven bij en dan geef ik ze uit, en toen kreeg ik erg nuchtere ideeën over geld en zo en toen dacht ik godverdomme, ja...’

In zijn brieven stelde Reve zich minder weerloos en weemoedig op dan in zijn vroegste werk. ‘Ik moet schrijven omdat het de enige activiteit is die ik vind dat zin heeft, niet omdat ik er iets of iemand mee dien, maar omdat het mijn werk is en mijn bestemming, mijn gedachten op schrift te stellen,’ schreef hij in de ‘Brief uit schrijversland’ die in zijn eerste brievenbundel, *Op weg naar het einde*, werd afgedrukt.

Reve legde zijn hart bloot in de duizenden brieven die hij door de jaren heen schreef In brieven aan ‘geschoolde arbeiders’, brieven aan Simon Carmiggelt over het schrijven, brieven aan Josine Meijer over astrologie, brieven aan zijn ‘lijfarts’ over de drankzucht en brieven aan Matroos Vosch over metselen, huizen verbouwen en de liefde. Wat het laatste betreft: over de liefde was Reve meteen begonnen in de eerste brief in *Op weg naar het einde*. In zijn ‘Brief uit Edinburgh’, een verslag van een schrijverscongres uit de Schotse hoofdstad, kwam hij openlijk uit voor zijn homoseksualiteit, in

een tijd dat dat verre van gebruikelijk was. Tijdens het schrijverscongres maakte Reve zich kwaad dat ‘lesbianism and sodomy’ als onderwerpen voor veel schrijvers taboe zijn. Hij verzette zich tot het uiterste tegen ‘elke poging om de auteur zijn onderwerp voor te schrijven’. ‘Als homoseksueel,’ schreef Reve, ‘zal ik ik mij zeker nooit door iemand laten verbieden homoseksualiteit tot onderwerp van mijn werk te kiezen.’

Zoektochten naar de mythische Meedogenloze Jongen

De herenliefde zou, in de decennia die volgden, een schier onuitputtelijke bron van inspiratie voor Reve blijken. Juist in zijn seksuele fantasieën komt het decadente van zijn ‘romantisch decadent schrijverschap’ het meest extreem tot uitdrukking. Talloze zoektochten zouden volgen naar de mythische Meedogenloze Jongen, zijn eigen variant op de negentiende-eeuwse *La belle dame sans merci*, en het sadisme dat hij in zijn verbeelding op hem kan botvieren. Achteraf is Reve's homoseksualiteit en, vooral, zijn sadistische obsessie al in zijn vroegste werk in bedekte vorm te herkennen geweest. In Elmers martelingen van dieren in *Werther Nieland*, in de Freudiaanse angstdromen van Frits van Egters en Frits' schimmige vriendschap met Maurits Duivenis, een jongen met één oog:

> ‘Je moet goed begrijpen,’ zei Frits, ‘dat ik je kennis van het misdrijf niet onderschat. In mijn beleefdheid schuilt ook vrees. Ik weet veel van je. Ik moet altijd rekening houden met de kans, dat je me in een kwade bui in een steeg kapot steekt.’ Hij bekeek scherp Maurits' gezicht. ‘Eens kijken hoe hij dat opneemt,’ zei hij bij zichzelf.’ [..] Maar er is geen misverstand mogelijk, je kan het een uur ver zien: je bent een eenoog en je blijft het. Maurits' gezicht stond strak. ‘Doet dit je pijn?’ vroeg Frits verder, ‘verwondt het je ziel, als ik dit zeg?’

De boeken die Reve in de jaren zeventig en tachtig schreef waren niet langer in ‘bedekte’ stijl geschreven. De romans van liefde - *De taal der liefde, Lieve Jongens, Het lieve leven* en *Ik had hem lief* - maar ook boeken als *Oud en Eenzaam* en *Wolf* zijn voor het grootste deel gewijd aan het vastleggen van Reve's homoseksuele dadendrang, al dan niet voor het gerief van de lezer ter plekke verzonnen. Zachtzinnig gaat het er niet aan toe. In *Oud en Eenzaam*, overigens als geheel een buitengewoon grappig en ontroerend boek, mishandelt de hoofdpersoon, in wie de schrijver zelf duidelijk valt te herkennen, een jongen, Jacky, die ‘niet meer is dan een nichterige toneel-hoer’:

‘Heb je het stiekem met jezelf gedaan? vroeg ik streng, nadat ik hem voorover in liggende houding op het bed had gedwongen en, met mijn gezicht naar zijn voeten gekeerd, schrijlings op zijn nek en schouders was gaan zitten. Ik was allerminst nieuwsgierig naar zijn antwoord, maar hij begon in een haastig gesnotter iets te ontkennen of half toe te geven, waarnaar ik niet eens luisterde. Terwijl ik me voorover boog, pakte ik met mijn ene hand zijn smalle, lichtblauwe broekriem vast, trok zijn zeegroene, zondagse jongetjespantalon omhoog tot de goedkope, dunne stof gespannen over zijn zitvlak stond en diep in de gleuf in het midden ervan naar binnen werd getrokken, en diende hem daarna met het uiteinde van de rotan in mijn andere hand op elk van zijn zachte billetjes over de volle lengte een felle striem toe, die zijn hortend praten opeens deed overgaan in een piepend huilen.’

Ongekende openhartigheid

Algemeen worden de romans uit deze periode in Reve's schrijverschap beschouwd als zijn minste. Ik kan niet anders dan het daar mee eens zijn. De bladzijdenlange achtervolgingen van jongens in strakke of ribfluwele broeken, ‘polities’ in uniform, strafbeesten en de uitvoerig beschreven climax die daarop volgt - het samenspel van liefdesspeer & vossehol - gaan nogal eens tegenstaan.

Toch wekken ook deze boeken de indruk te zijn geschreven uit geestelijke noodzaak. Reve viert, met veel bravoure, de overwinning op zijn schaamte. De weemoed, die zijn vroegste werk tekent, is in het latere werk vaak vervangen door of opgenomen in geilheid. Reve's alter ego's raken opgewonden door de meest uiteenlopende zaken. Al die elementen vormen samen een mysterieus, ‘geil’ geheel waar Reve zijn verhalen op bouwt. Zo ging het in de romans *De taal der liefde* en *Lieve jongens*, waarin hij jongens letterlijk het in bed in praat, en zo ging het in Reve's laatste boek *Het hijgend hert* - de titel verwijst naar psalm 42 - nog steeds:

> Geilheid, alias de drift van het bloed, dat was iets dat altijd, dag en nacht, in Wessel gewoond had en hem waarschijnlijk nooit zoude verlaten. Vervallen huizen, treinen, verre schepen, spoorbomen, vrome huisdieren, kruisbeelden, ontstoken straadantaarns, wolken, de Maan, aandachtige muziek, matrozen, luchthelden en luchtballonnen, het horen van het volkslied, en de begrafenis van een geliefde vorst of vorstin: dit alles deed zijn manlijk deel zich verheffen. Waarom? Omdat het geordende droefheid was. Vrijzinnig ballet en gevoelsmatige danskunst daarentegen verfoeide hij, evenals het naakt op het toneel en betogingen op straat voor een betere en rechtvaardiger maatschappij, dingen dus die onzedelijk waren en waarop de politie behoorde in te rammen dat het een aard had.

Reve's openhartigheid is, zoals gezegd, begonnen in de eerste gepubliceerde brievenboeken in de jaren zestig. Daarin heeft Reve al zijn geremdheid laten varen en stelt hij zijn hart open, voor iedereen die het lezen wil. Hij schrijft over de Onbekende God, over Revistiese Seks, over de Alkohol Die Mijn Vijand is, over de Dood en over de Kunst Die Voor De Baat Uitgaat. ‘In ieder geval,’ voegt Reve er tevreden aan toe, ‘komt er, Gode zij dank, weer geen normaal mens in voor.’

Op weg naar het einde en *Nader tot u* zijn eenzame hoogtepunten in de Nederlandse literatuur omdat Reve alle persoonlijke details die hij prijsgeeft weet voor te stellen als van gegevens van grote belang voor de hele mensheid. In de brieven in *Nader tot U* is een schrijver aan het woord die - hoewel vaak verkerend in deplorabele en wankelmoedige toestand - weet waar hij het over heeft en die zijn toon en stijl definitief heeft gevonden:

‘Dit is geschreven in ongekende zwaarmoedigheid en immer toenemende wanhoop,’ schrijft Reve in het begin van de ‘Brief door tranen uitgewist’. ‘Toen de schrijver 3½ dag niet had gedronken; nadat hij zich als een krankzinnige gedragen had. Voor de orkestmeester. Een herfstlied, of avondzang. Ik zou wel willen dat deze brief vol zachtheid en tederheid kon zijn, met somtijds huiveringen van stilte en Aandacht, en geheel zonder gramschap jegens enig schepsel; ik zou wel willen dat hij een ieder die hem leest stil moge maken, en sommigen zelfs aan het schreien mogen brengen - want dat is het hoogste.’ Reve's rijke fantasie en even onverbloemde als archaïsche taal in de brievenboeken maakte op velen inderdaad een onuitwisbare indruk. Toch moet er direct worden bijgezegd dat die indruk voor velen juist een zeer negatieve was. Met name christelijke lezers spraken schande van de boeken en noemden Reve - die juist zich in deze tijd als ‘Volksschrijver’ ging afficheren - een ziekelijke poseur en een godslasteraar. Een passage uit ‘Brief uit het huis genaamd “Het gras” in *Nader tot U* leidde daadwerkelijk tot een rel. In die brief bedrijft Reve namelijk de liefde met God, die zich aan hem voordoet in de gedaante van een éénjarige, muisgrijze ezel’:

> ‘Mijn Heer en Mijn God! Geloofd weze Uw naam tot in alle Eeuwigheid! Ik houd zo verschrikkelijk veel van U’ zou ik proberen te zeggen, maar halverwege zou ik al in janken uitbarsten, en Hem beginnen te kussen en naar binnen trekken, en na een geweldige klauterpartij om de trap naar het slaapkamertje te komen, zou ik Hem drie keer achter elkaar langdurig in zijn Geheime Opening bezitten, en daarna een present-eksemplaar geven, niet gebrocheerd, maar gebonden - niet dat gierige en benauwde - met de opdracht: ‘VOOR DE ONEINDIGE, ZONDER WOORDEN’

Reve werd daarop in 1966 aangeklaagd vanwege Godslastering. Net als W.F. Hermans, die vanwege een passage over katholieken in zijn roman *Ik heb altijd gelijk* al eerder was beschuldigd vanwege belediging van een deel van het volk, moest hij voor de rechtbank verschijnen. Tijdens het proces, dat de geschiedenis is ingegaan als 'het ezelproces', beriep hij zich echter niet - zoals Hermans - op het feit dat het hier de uitspraken van een literair personage betrof, en dat de schrijver daarom geen blaam trof Integendeel, Reve koos de tegenaanval. Hij beriep zich op het recht zich een eigen beeld van God te scheppen. Zijn opzet slaagde glansrijk. Hij werd, ook in hoger beroep, vrijgesproken.

Wat deze zaak nog opmerkelijker maakte, is dat Reve zich in hetzelfde jaar dat hij voor de rechter stond, liet bekeren tot Rooms-Katholiek. Velen dachten aan een grap, en sommigen zijn dat tot op de dag van vandaag blijven denken. Maar in de proloog van de roman *Moeder en Zoon*, opgedragen aan Maria, maakt Reve nog eens duidelijk dat het hem werkelijk serieus is. Hij stelt zichzelf de vraag: 'Hoe ben jij, Gerard Reve, een man met toch een behoorlijke dosis ontwikkeling, intelligentie en gezond verstand, ooit in de Rooms-Katholieke kerk terecht gekomen en zelfs lid van geworden?'

Omdat Reve al zijn eigen antwoorden op die vraag tot dan toe 'afwisselend stuntelig, verward, spottend, badinerend, agressief of gelaten' had gevonden, besloot hij het antwoord te zoeken in 'een relaas van hoe het allemaal gekomen is, hoe pijnlijk - want pijnlijk is het wel - mij zulks moge vallen: het is het vernederende, belachelijke en beschamende in mijn leven, wat er het wezen van schijnt uit te maken.'

Reve antwoordt zichzelf zoals een schrijver betaamt: met een verhaal. Kort gezegd komt dat verhaal er op neer dat Reve in zijn leven het ene geloof - het communisme van zijn ouders - verruilde voor het andere. Met een liefde voor katholieken had dat niets te maken, getuige zijn gedicht 'Het ware geloof':

> Als de kardinaal een scheet heeft gelaten, zeggen ze
> 'Sjonge jonge, wat ruikt het hier lekker,
> net of iemand lever met uien staat te bakken.'
> Dat soort katholieken, daar ben ik niet dol op.

Nee, Reve had behoefte aan een diepgeworteld religieus besef, en aansluiting bij de Moederkerk, waar het Mysterie nog in ere werd gehouden. In het gedicht 'Quia absurdum', dat ik Reve eens heb horen vertalen met 'omdat het onzin is, is het waar' stelt hij simpelweg: 'Je boek is af, je drinkt niet meer, je hebt je rijbewijs: / wat wil je verder nog voor Godsbewijs?'

Voor Reve bestaat er een direct verband tussen geloven en schrijven.

‘Tweelingzusters’ noemde hij religie & kunst in *Zelf schrijver worden*. Het is een opvatting die naadloos past in de romantische traditie, waarin de schrijver als priester wordt gezien. Alleen een kunstenaar kan, op grond van zijn bijzondere, hoogst persoonlijke gevoeligheid voor het hogere, verwoorden of verbeelden wat anderen niet zien of kunnen bevatten. In Reve's hoogst persoonlijke religie komen het geloof van de Moederkerk, zijn geilheid, zijn niet aflatende weemoed en zijn krankzinnige gedrevenheid tot schrijven samen.

Het boek der boeken

De romantisch decadente zoektocht naar het hogere zou in 1996 leiden tot de publicatie van Reve's laatste grote roman: *Het Boek Van Violet En Dood*. Reve had zich al jaren tevoren voorgenomen de ultieme roman te schrijven, het oerboek, of, zoals hij het zelf verwoordde, ‘het boek dat alle andere boeken overbodig maakt, behalve De Bijbel en het telefoonboek.’

De titel van de roman had Reve al lange tijd tevoren gevonden. In het boekje *De Kleine Neurasthenicus*, een ‘beknopte handleiding tot een ordentelijk leven’ van Herman Gerard de Cock, was hij op deze zinnen gestuit: ‘Het is net, meneer’, zegt Dorus, ‘alsof een dure plicht mij op de schouders rust. De plicht, om een groot, een machtig boek te schrijven. Een boek, waarvan de titel luiden zal: ‘Van 't Licht en van de Schaduw, van 't Violet en van den Dood... En van de Geestdrift.’

In *Het Boek Van Violet En Dood*, waarin bovenstaande passage als motto is opgenomen, trekt Reve alle registers open. Het lijkt wel of hij, in een laatste alomvattende poging, een exposé heeft willen geven van de mogelijkheden van zijn stijl. Sterker nog: hij doet in de roman een poging al zijn stilistische grappen, afwijkingen en voorkeuren nog een extra lading te geven. Hij maakt ten volle gebruik van, om de titel van een essay van Harry Mulisch te lenen, ‘het ironische van de ironie’.

Zo grossiert Reve in paradoxen van het kaliber: ‘Hij was van mijn leeftijd, zij het een flink stuk jonger.’ Verder verhaspelt Reve aan de lopende band oud Hollandse zegswijzen. Een alinea als de volgende ontspoort zelfs in een mengelmoes van plechtstatigheid en clichés:

> Van je collega's en je familie moet je het hebben, dat is wel duidelijk. Begrijpt u wat ik bedoel? Ik hoop het maar. U mag mij altijd iets vragen als iets erg moeilijk is. Maar hoe eerder U dood bent hoe beter, vindt U zelf ook niet? Ik zorg wel voor een kerkhof en een blinde muur. U komt eerst maar eens kijken. Kunt u nog kijken, kijk dan mee. Mens erger je niet.

Naast een staalkaart van stijlgrappen bevat *Het Boek Van Violet En Dood* ook talloze verwijzingen naar de persoonlijke geschiedenis van de schrijver. Reve treedt in de roman als Reve op, zonder tussenkomst van een personage. Hij spreekt de lezer zelfs persoonlijk vermanend toe: ‘Denkt U dat ik zomaar iets schrijf, af en dus naar het mij uitkomt, en dat ik daarbij ook nog onwaarheden zoude opschrijven die gelogen zijn?

Hoewel *Het Boek Van Violet En Dood* - vanzelfsprekend een zoektocht naar een Meedogenloze Jongen, ditmaal Jean-Luc genaamd - buitengewoon komisch is, en voor de lezers die het werk van Reve hebben bijgehouden, een feest der herkenning, is de roman niet het ‘oerboek’ geworden wat Reve had willen schrijven. Hét Boek bestaat niet, dat is een mythe die nooit werkelijkheid zal worden. Nee, als er een boek is waarin Reve's hele werk in aanwezig is, dan is het toch *De Avonden*. Al in zijn debuut werpen Reve's thema's - die in *Het hijgend hert* samen zo mooi met ‘geordende droefheid’ worden aangeduid - hun schaduw al vooruit.

Het moet voor Reve frustrerend geweest zijn dat critici zijn nieuwe boeken altijd met zijn vroegste werk vergeleken. Die vergelijking viel altijd uit in het nadeel van het nieuwe boek. In het interview dat ik vorig jaar met Reve had noemde hij *De Avonden* daarom nog ‘onzin & gelul’. ‘Het boek is zo primitief en in korte zinnen geschreven,’ zei hij met donkere stem, ‘dat het bijna stijlloos is. Maar ja, na de verschijning van het boek werd ik meteen in Noord- en Zuid-Holland wereldberoemd.’

Dat effect had zijn werk vanaf de jaren zeventig niet meer. Daarin werden door Reve de bekende thema's hernomen en in steeds opzettelijker stijl gevat. Toch heeft Reve het verwijt dat hij zichzelf herhaalt van briljant commentaar voorzien - namelijk door de tegenvraag te stellen: wie zou ik anders moeten herhalen? - en schrijft hij nog altijd zinnen waaraan de meeste Nederlandse schrijvers een puntje zouden kunnen zuigen. Ik lees nog altijd elke snipper, elk boodschappenlijstje van Reve, maar ook mijn hart gaat het meeste uit naar Reve's vroegste werk. *De Avonden, Werther Nieland* en *De ondergang van de familie Boslowits, Op weg naar het einde* en *Nader tot U* en de gedichten hebben in dit stuk niet voor niets de meeste aandacht gekregen. Die boeken hebben het aanzien van de Nederlandse literatuur voor altijd veranderd. In dat werk heeft Reve door zijn moed, zijn weemoed, zijn openhartigheid én hang naar het Mysterie, zijn humor en, vooral, zijn schitterende stijl een schok teweeggebracht die nog lang zal natrillen.

Onno Blom (1969) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde en Culturele Studies. Hij stelde de bloemlezing Een vat vol pekelharing *samen, over Nederlandse schrijvers die in den vreemde verkeerden, en publiceerde het boek* Fotografisch geheugen, *met verhalen bij achttien historische portretten van Nederlandse fotografen. Hij is literair criticus van dagblad Trouw en redacteur van het tijdschrift Optima*.

Bert Vanheste
Hugo Claus
Een halve eeuw klokkenluider hors concours

Majesteit, Koninklijke Hoogheid, Excellenties, Dames en Heren, dat ik u op dit ogenblik niet vrank en vrij in de ogen kan kijken en uitleggen waarom ik vereerd ben met deze Prijs van de Nederlandse Letteren, maar dat ik mij moet buigen over een blad papier - dat papier dat mijn leven begeleidt - om een

> tekst van dankbaarheid
> af te lezen, illustreert de wankele
> staat van hem die schrijft
> en dientengevolge niet kan spreken
> want zijn verhouding tot de taal
> belet hem de taal open te breken
> in de grootste gemene delers,
> die van de verstaanbaarheid.

foto: Gerald Dauphin

Also sprach Hugo Claus op 14 november 1986 in het paleis Noordeinde in Den Haag nadat hij geweigerd had de Prijs der Nederlandse Letteren te weigeren. Ik zal niet de enige geweest zijn die even (maar, ondanks alles wat volgt, herhaalt zich dat nu) struikelde over de aangepaste toon van de schrijver die ons toch, jaren vóór de socioloog Milikowski, de ‘lof der onaangepastheid’ had voorgezongen. Op 1 januari 1962, toen wij nog jaren afscheid nemen van het ‘progressieve katholicisme’ voor de boeg hadden, wist hij ons al te choqueren met zijn ‘Bericht aan de bevolking’. Niet ‘Majesteit’, maar ‘Mijne zeer geliefden’. In 1986 een slim bespelen van het verwachtingspatroon van de milde schenkers, die beaat accepteren dat de dichter ‘enkelvoudig’ is, een alleenloper, mits ook, via een labyrintisch pad, ‘toch verenigd in het zacht lawaai dat dromen voedt’.

Hoe vervaarlijker moet het vijfentwintig jaar eerder in Krasnapolsky geklonken hebben:

> Het hangt mijn keel uit als ik merk
> Hoe ik hier sta voor gek.

En:

Ga zitten voor de spiegel.
Haal uw broodmes te voorschijn.
Houd het tegen uw keel. En reciteer
Het gebed van wie u dagelijks beveelt en beheerst,
Het gebed van uw regeringen op aarde,
Die de darmen van God zijn.

Ik geef toe dat ik Claus' Bericht pas tien jaar later las en voorlas, toen de regeringen er nog steeds niet toe gekomen waren hier en daar de bom te laten vallen en Claus mij ergerde omdat hij ergerlijk scherp aanvoelde dat wij, intellectuelen aller landen, het mes niet tegen de darmen van God hielden, maar tegen onze eigen keel. Dit neemt niet weg dat in 1986 terecht vastgesteld kon worden dat Claus de lezer niet langer Gods atoomwinden onder de neus wreef De lezer wordt niet meer van politiek en existentieel verraad beschuldigd; hij wordt begroet als een bondgenoot die de literaire tekst herkent als een krampachtige poging het menselijk lot te verraden, te openbaren:

de lezer, die in de verdorring en verdoving
die alom bedreigt,
de schrijver vertrouwt, de tijd van een boek,
en in diens arrogante prietpraat, diens kunstig verraad
een klank opvangt
die hem met zijn dagelijkse doodsstrijd verzoent.

Claus, de Hofnar

De dichter als Verzoener. De hoogste literaire prijs als Zoenoffer. Claus' uitdagende, modernistische poëtica getemd tot postmodern relativisme. De durf van de schrijver wordt nu onderkend als ‘overmoed’. Schrijven is slechts ‘minimaal gemurmel’, ‘angstig bombast’. Het modernistische zelfbewuste kunstenaarsschap wordt teruggebracht tot het verkopen van ‘arrogante prietpraat’. Claus lijkt wel een gehandicapte die zich ‘door toeval en noodzaak (laat) verlammen’, die zich niet kan uiten in verstaanbare taal:

De schrijver luistert naar het paleis,
naar de natuur, naar de straat
maar hij kan wat hij ondergaat
alleen vernauwen tot cryptogrammen.

De zoon van los, wolvin en leeuw lijkt getemd. Nero Zwartkeizer kijkt in de

spiegel en begroet er Zijne Koninklijke Hoogheid prins Claus. De eens zo wilde dichter, romancier, toneelschrijver staat niet langer buiten spel. Hij heeft de *fin de carrière*-prijs gekregen en geaccepteerd. Hij kan worden bijgezet in de literaire canon. Hij is rijp voor de literair-historische vergeetput. Hij houdt op een ijkpunt te zijn; hij verliest zijn positie hors concours. Wat hij voortaan nog op papier zet kan weer op een 'eerlijke' kritiek rekenen. De recensent laat zich niet langer in de luren leggen door de Meester, ook niet door het gevlei uit diens dankwoord:

> En haar dienaars wil ik prijzen
> de criticus die grabbelt in de wind
> als hij afweegt en tracht te doorgronden
> wat ons beweegt,
> die met zijn wichelroede als een medeplichtige
> naar water zoekt in het dorste zand,
> dat van ons onvermogen.

En inderdaad: in de jaren daarna vond de zappende criticus niet zelden slechts dorheid en onvermogen. En niet te vergeten de handelsgeest van de nar Claus die hem geen windeieren legde. In een commentaar op het juryrapport voor de Prijs der Nederlandse Letteren zet het *Jaarboek Vlaamse Literatuur 1986* Claus anoniem op zijn nummer: 'Over dit oordeel valt niet te twisten, maar wel wordt thans ook meer en meer door critici gewezen op de zwakke elementen in het oeuvre van Claus, die, zoals tegenwoordig ook met andere Nederlandstalige schrijvers gebeurt, een beetje alles mag publiceren wat hij kwijt wil, ook als dit nauwelijks van een publiceerbaar niveau blijkt te zijn'. Niet weinig critici of hun kranten lieten Claus dan maar over aan interviewers die zijn pikante uitspraken en waarachtig klinkende verzinsels (in 1986 dankte hij als Vlaming Nederland omdat het 'menig debutant waaronder uw spreker' een kans had gegeven; in werkelijkheid werd *De Metsiers* ontdekt en uitgegeven door Angèle Manteau) dankbaar gebruikten om zelf te scoren en zich gewillig lieten misbruiken voor de promotiecampagnes van auteur en uitgever.

Het spektakel rond *Belladonna* bracht een criticus er zelfs toe de mediatisering op het literaire terrein te benoemen als 'belladonnisering'. *Het schommelpaard*, een toneelstuk dat Claus in 1988 zelf regisseerde, werd beschreven als 'weinig méér dan een kwalijke grap' en de reprise in 1999 door het Nijmeegse Vrijdagtheater kreeg geen aandacht. Het libretto voor *Borgerocco* werd door de Koninklijke Vlaamse Opera afgewezen als te flauw en geen componist werd bereid gevonden er muziek bij te schrijven. Flauw is ook de kwalificatie die Arjan Peters én Hans Warren bedachten voor *Belladonna* en

Guido Lauwaert vatte het nog genadelozer samen: ‘Claus is uitgeblust. Na *Het Verdriet* was het páts, afgelopen! Er zit geen vlees meer aan zijn botten. En nu is hij ook nog helemaal heilig verklaard daar die linkse bende. Verschrikkelijk!’ Als De Bezige Bij in 1996 *De geruchten* op de markt gooit, verspreidt zich vanuit het grachtengordelroddelcircuit het gerucht dat Claus' nieuwste roman in zeven haasten om het geld geschreven werd. Vooral Joost Niemöller, Arjan Peters en Hans Warren wentelen zich niet zonder leedvermaak in dit bloedarmoedige geschriftje. In *de Volkskrant* hangt Peters Claus op aan de metafoor van de standwerker. De koopman Claus heeft een lappendeken in onafgewerkte staat op de markt gegooid. ‘Claus kent geen maat als hij aan het geiten slaat. Met de meligheid van een standwerker die tegen sluitingstijd geen methode onbeproefd laat om zijn waar te slijten, neemt hij dit keer de bewoners van het Zuidwest-Vlaamse dorp Alegem in het ootje!’ En uiteraard de naïeve lezer. Warren maakt in diverse kranten nog kortere metten met de Brugse schrijver ‘Na twee volledig mislukte boeken is de neiging groot te zeggen flauw, flauwer, Claus’. Niemöller werpt zich in *De Groene Amsterdammer* als de spreekbuis van de teleurgestelden. Claus' magisch vermogen om de lezer door een geheimzinnig landschap te leiden is verloren gegaan. Vroeger was hij goddelijk. *Omtrent Deedee, De hondsdagen*. Andere critici vullen aan: *De Metsiers, Een bruid in de morgen, De verwondering Vrijdag, Het verdriet van België*... Zal de geschiedenis zich herhalen? In de jaren zestig bleven alleen Boon en Claus overeind onder het geweld van de jongere generatie. Lampo, Daisne, Gijsen, Walschap, Van Aken, Teirlinck, bleken zo aangeschoten dat zij nog maar enkele jaren te leven hadden tussen achtergebleven lezers, met in het beste geval als verdoving een einde loopbaanprijs en een verdorrend plekje in een Vlaamse literatuurgeschiedenis. Was hetzelfde lot dertig jaar later Claus beschoren?

Ik ken niemand die ontkomt aan een verheven vorm van leedvermaak als een door de goden zo verwende koning Oedipus aardig blijkt te manken. ‘Van het begin af aan is hij een soort literaire grootindustrieel geweest’ (Hermans); ‘het slachtoffer van zijn talent dat erg faciei en ongelijkmatig is’ (Van Bastelaere); ‘volkomen overschat’ (Brusselmans). Het zal mijn lezers niet ontgaan zijn dat ik de vorige pagina's niet zonder genoegen geschreven heb. Wie twijfelt nooit aan de kwaliteit zelfs van zijn meest bewonderde schrijvers en schilders? En is het niet onrechtvaardig dat al het water naar de zee vloeit? Maar ook: ik gun u, mijne zeer geliefden, gaarne de tijd van enkele bladzijden deze vorm van leedvermaak. Al is deze psychologiserende verklaring dan weer te smal; er zijn ook strategische of retorische drijfveren denkbaar: wie een kruiwagen over de drempel van de eeuw wil duwen, doet eerst een paar stappen terug.

En zie. Luttele maanden na de oktober '96-revolutie tegen Claus was de tijd rijp voor een tegenoffensief. Offermans (*Ons Erfdeel*, 1997/1) stelde het bedroevende argumentatieniveau van hogervermelde besprekingen vast en schreef dat toe aan rancune en domheid die tot slecht lezen leidt. Vanheste (*De Gids*, november 1997) ontdekte naast armzalige ook diepgravender kritieken en verbond beide met Claus' paradoxaal schrijven. Raat (in Joosten en Muyres, *Dromen en geruchten*, 1997) onderkende alom een voor het werk van Claus ontoereikende mimetische leeswijze.

Vandaag, zomer 1999, is de vraag naar het schrijverslot van Hugo Claus eenvoudig te beantwoorden. Het onweer dat de kritische drievuldigheid veroorzaakte, heeft de lucht gezuiverd. In 1997 raakten andere critici, verzameld in de jury voor de Gouden Uil, ervan overtuigd dat *De Geruchten* bijna even goed was als Van der Heijdens nieuwste roman: ‘Vanuit een superieure afstandelijkheid en met een vlijmscherpe satirische pen stelt de auteur een intrigerend en mysterieus lappendeken van taferelen samen, een grimmige karikatuur van *la Flandre profonde*, die door een infusie van mythologische elementen ook een tijdloos karakter krijgt.’ De jury van de Libris Literatuurprijs ging een stap verder en bekroonde *De geruchten* als ‘een meesterlijke, vileine, poëtische en barmhartige roman’. In 1988 ontving Claus voor *De geruchten* zelfs de Aristeion Literatuurprijs van de Europese Unie.

De geruchten bleek wel degelijk te deugen. En geen uitzondering te zijn, geen laatste opflakkering. In 1994 al had Claus voor *De sporen* de VSB-poëzieprijs gekregen en een jaar later kende de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde hem de Prijs voor Meesterschap toe: ‘In drie genres behoort het werk van Claus tot de absolute top van onze literatuur. In de eerste plaats is hij een dichter van groot formaat [...] Een kameleontische diversiteit vertoont Claus ook in zijn fictionele proza. [...] Dat het uitgebreide toneelwerk van Hugo Claus voor het Nederlandse taalgebied op eenzame hoogte staat, is nauwelijks voor discussie vatbaar’. In 1999 volgde de opperste Vlaamse laurierkrans, de Driejaarlijkse Cultuurprijs van de Vlaamse Gemeenschap voor de bekroning van een schrijversloopbaan. De minister noemde Claus bij die gelegenheid ‘zonder enige twijfel de meest gelauwerde auteur uit de Nederlandstalige literatuur’, die ‘voor een groot deel het uitzicht van onze naoorlogse letteren bepaald heeft’. Als Hugo Claus nu ook nog de laatste Nobelprijs van het tweede, of de eerste van het derde millennium krijgt, wordt hij voor eeuwig en drie dagen de belangrijkste Nederlandstalige schrijver van op zijn minst de twintigste eeuw. Hors concours.

Wildgroei van de Taal

Als dat ‘wreed geluk’ hem straks te beurt valt, valt er ook voor ons, zijn critici en zijn academisch personeel (zoals de jury van de Prijs voor Meesterschap de schare ‘gediplomeerde Clausvorsers’ noemde), nog flink wat eer te behalen. De hoogste tijd dus om na te gaan welke beoordelingscriteria en ruimer, welke literatuuropvatting ten grondslag lagen aan de inmiddels tegengesproken, misschien weerlegde, vernietigende kritiek op (een deel van) Claus' werk na 1986. In onze reacties op de besprekingen van *De geruchten* kwamen Offermans, Raat en ikzelf tot het inzicht dat nogal wat critici in de fout gingen door een voor Claus inadequate leeswijze. Wie traditionele maatstaven aanlegt voor een modernistisch of postmodern kunstwerk, kan dat geen recht doen. In het eerste gedeelte van dit essay heb ik mijn pen bewust op sleeptouw laten nemen door wat er nog rest van mijn zestiger jaren hand en hart. Daardoor werd het water tussen Krasnapolsky en Paleis Noordeinde veel te diep. Bij nader inzien was Claus' bericht aan de bevolking nauwelijks minder vaag dan zijn dichtvorm. Hij riep ons niet op tot de daad. Immers:

> Daar is niets tegen te doen, dus doe ik niets
> Behalve hier de woorden zeggen die ook niets doen
> Tot u die ook niets doet.

Hij daagde ons uit met ‘domme, kromme woorden’ te vloeken in de kerk. Hij kondigde Provo aan, niet Revo. Vijfentwintig jaar later zong hij in het paleis een akkoordje lager, zeker. De verwoestende H-bom is opgevolgd door de algemene verdorring en verdoving. Zeg nu zelf wat valt daar tegen in te gaan? Wel is gebleven de dreiging en de onmacht alom. Op een abstracter, poëticaal niveau heeft het er de schijn van dat de postmoderne relativering onverminderd vergezeld gaat van en zelfs overstemd wordt door het modernistische gehecht zijn aan de vervang-religieuze opdracht van de literatuur. De maatschappelijke orde deugt niet en het leven is ‘een dagelijkse doodsstrijd’. Daar valt geen zalf aan te strijken, ook niet door de kunstenaar. Die heeft wel de roeping voor te gaan in de bewustwording van de kwaal en van het onvermogend zoeken ‘naar water [...] in het dorste zand’. De schrijver heeft toegang tot het Woord, tot de Taal en daardoor tot de Schepping, die sinds de dood van God onherroepelijk het menselijk lot, de existentie is geworden. In het dankwoord geeft de taal ‘gestalte aan wat de mens in zijn radeloosheid verzint’. Claus' taal is het Nederlands ‘in haar vele gedaanten’. In het bijzonder de Vlaamse gedaante

> Maar wat mijn land wel bewaart
> is de wildgroei van zijn taal
> die eigengereid haar gangen gaat
> en tegen de terreur van de klerken,
> de eunuchen van de bruikbaarheid,
> de economen van de zuiverheid
> een erfenis beheert van woorden en wendingen
> vertakt in het dagelijks bestaan.

Voor de klerken is de taal louter instrument. Voor Claus is de taal een baar-moederlijke encyclopedie van de *condition humaine*, door hem en zijn tijdgenoten vooral gezien als het menselijk tekort. Dat levend orgaan neemt in zich op wat de mens overkomt en laat daarop inwerken ‘wat de mens in zijn radeloosheid verzint’. Wild groeit die taal

> dat rauw gegorgel, die weerbarstige melodie,
> de vrouw en de minnares en de weduwe van de schrijver
> met haar kwalen en luister, haar zang en haar ontrouw,
> haar passie en haar kou.

Uit die levende taal, waarin blijkbaar ook wordt opgenomen wat de schrijver zelf overkomt en verzint, schept de schrijver waarden, zinnen, teksten. Bijvoorbeeld als afsluiting van zijn dankwoord de woorden waarin ‘de grote dichter Lucebert’ zei wat het woord is

> Gevleugeld is het woord als het zegt wat het is
> soms het woord heeft een enorme snotneus soms
> is het de smeerpoets van de blauwkous
> maar vaker mager
> het woord is een arm mannetje in de nacht.

In 1986 is Claus in wezen onverminderd een vijftiger, een modernist. De dichter staat dichter bij het woord. Het gedicht is ‘autonoom’. Die relatie tussen tekst en werkelijkheid bracht Claus al in zijn *Oostakkerse gedichten* onder woorden. Bijvoorbeeld in ‘De zanger’

> Vrij is de zanger niet
> Maar vlug en schamper en toppen scherend als een baard.
>
> Vrij is hij niet want zijn doorboord geklater
> En zijn sprekend wormhout hangen in zijn mond, huig en
> tong.

De zanger is zijn lied.
Losgelaten in zijn huid, dit huis,
Groet hij koekoek noch vinkenvanger.

Noch de schuwe spieders in het laagland.

De zanger is zijn lied. De dichter is zijn gedicht. Het gezang van de gekooide vogel is zijn autonoom gefloten en autonoom te beluisteren antwoord op zijn gevangenschap, op zijn existentie en op die van de luisteraar. Claus' antwoordt wellicht op een door hem waargenomen West-Vlaamse (ook Frans-Vlaamse: het stadje Wormhout?) werkelijkheid: de vinkenzettingen. De vinken worden opgesloten, geblinddoekt, niet zelden blindgemaakt: met doorboorde ogen zingen ze beter. Vrij is de zanger niet. De tralies zonderen hem af van de samenleving. Daarom niet uitsluitend getreurd. In dezelfde Oostakkerse jaren exposeerden de Cobra-kunstenaars achter tralies. Zij zagen zichzelf als ‘stadhouder van de vrijheid’ (Adorno) of misschien beter: wachters van het vrije, het wilde woord. Opgesloten in zijn kooi, maar evenzeer ‘losgelaten in zijn huid, dit huis’, zingt de vink ‘toppen scherend als een baard’, hoog opstijgend boven de eentonige koekoek - de eunuch van de bruikbaarheid - en boven de vinkenvangers en de vinkenzetters - de klerken en de economen -; maar tevens schamper honend: iemand de baard afdoen betekent in de Vlaamse gedaante van het Nederlands hem de loef afsteken; iemand (zonder zeep) scheren staat er voor hem voor de gek houden. De dichter is ‘door toeval en noodzaak verlamd’ (1986), hij is gehandicapt, verbannen naar een reservaat. Daardoor kan hij, wat hij beluistert, verinnerlijken, vernauwen tot cryptogrammen, tot poëzie. In zijn wachterslied kristalliseert het leven.

De taal van de koekoek is eenduidig; de vink zingt in raadsels. De wereld van de klerk is ordelijk; de schrijver schept uit wat vóór hem geschapen werd een verbeeld universum. Al is daar de hand van de dichter in te herkennen, toch is het een gooi naar een verbeelde werkelijkheid die net zo totaal, zo complex, zo ongrijpbaar is als de werkelijkheid zelf Dat is, in Claus' poëtica, de essentie van het schrijverschap. Hij is die een halve eeuw lang trouw gebleven.

Altijd en/en

In zijn bespreking van *De geruchten* heeft Cyrille Offermans positieve aandacht besteed aan Claus' vermenging van tegengestelde elementen: ‘Het is in Claus' beste werk, dus ook hier, nooit lachen of gruwen, het is altijd en/en [...] Het unieke van zijn werk, ook van *De geruchten*, is nu juist dat kritiek en

mededogen elkaar op volstrekt overtuigende wijze in evenwicht houden'. In mijn eigen bijdrage heb ik een poging ondernomen te laten zien dat Claus in *De geruchten* nog veel meer schijnbaar onverenigbare elementen weet te combineren. Deze roman verbindt zowel traditionele als modernistische als postmoderne elementen met elkaar. Ik meende toen te mogen afsluiten met de volgende bespiegeling: 'Wellicht is dat het verschil tussen tijdsgebonden en klassieke schrijvers. De eerste categorie zit opgesloten in de literatuuropvatting van een stroming, in een periodecode. Een schrijver als Claus past niet in één hokje. Dat heeft hij gemeen met de mens, met een tijd. Zij zijn groot en klein, lachwekkend en triest. Ze zijn én/én.'

Hugo Claus is dé klokkenluider h.c., honoris causa, hors concours, van Kortrijk, Vlaanderen, de Lage Landen. De anderen laten of een feestklok of een doodsklok horen, een gebeds- of een alarmklok. Claus én de ene én de andere. Maar vooral vaak tegelijk. In het collectieve geheugen van de taal is drieduizend en meer jaar beschaving, pogingen om de chaos te doorgronden en te bedwingen, bezonken. Claus graait in die broeierige, niet te bevatten taal; hij betrapt de niet te vangen mens in zijn talloze rollen. Hij vertaalt die voor de lezer in de meest uiteenlopende gedaanten, genres, toonaarden. Rijp en groen, hoogstaand en banaal, bloedserieus en spottend, genadeloos en mededogend, wreed gelukkig. Het liefst alles tegelijk en door elkaar.

Ook uit de vele portretten die de fotografen vijftig jaar lang van Claus gemaakt hebben, blijkt eenheid in verscheidenheid. Claus is Claus. Maar wie is Claus? Hij heeft geen concurrenten, is hors concours. Vanaf zijn debuut werd hij erkend als meester. Toch waren de meeste kritieken toen en later kritisch, negatief. De twijfel die wij in de jaren na 1986 hebben vastgesteld, was ook vroeger bij zeer velen aanwezig. Paul Claes heeft in 1994 de balans opgemaakt: 'Leg alle kritieken en recensies over het werk van Hugo Claus naast elkaar, en dan blijkt dat negentig procent van die dingen negatief zijn. "Een grote mislukking", "Een flater van belang", "Verschrikkelijk": dat zijn vreemd genoeg de meest gangbare uitdrukkingen over het werk van Claus. Je kunt dus voor negentig procent worden afgebroken en toch de grootste schrijver van het land zijn'. Opmerkelijk is ook dat de jury van de Prijs voor Meesterschap Claus de hoogste lof toezwaait en zelfs wijst op zijn 'academisch personeel', maar niet rept over zijn invloed op jongere auteurs. Claus werd door veel jongere schrijvers tijdelijk of langer hoog gewaardeerd, door een geringer aantal oudere of jongere auteurs deels of geheel afgewezen, maar van een Claus-school is nooit sprake geweest. Claus was en is veeleer onnavolgbaar dan onaantastbaar. Zijn veelzijdige, paradoxale, ongrijpbare oeuvre werd bijna onvermijdelijk gemeten met een eenzijdige, afgeba-

kende lat, werd getoetst aan de eigen katholieke, Vlaamse, Hollandse of linkse, aan de traditionele, modernistische of postmoderne literatuuropvatting. Wie én/én/én beoordeelt met of/of/of, vindt in zijn weegschaal veel ballast, goedkope kitscherigheid en brutale schmiere' (Reve), 'een enorme vaas met onderin één rumboon' (Greshoff), 'driekwart rommel' (Van Straten), 'enkele regels poëtische schoonheid; de rest hoort thuis in de scheurmand' (Westerlinck), 'Paus Claus een soort literaire grootindustrieel' (Hermans). Geef ze maar eens ongelijk. Wat moet je als vertaalmachine met de wildgroei van de taal? Is het niet voldoende dat het leven van veel meer dan driekwart van de mensen voor ruim driekwart uit goedkope rotzooi bestaat? Moet de mens ook nog eens op papier een raadsel zijn, een vat vol tegenstrijdigheden? 1k begrijp hun kritiek. In 1963 las ik *Omtrent Deedee*. Neem nu het slot:

> De dood van Claude verneemt Natalie die namiddag door de telefoon. Het is Albert die het haar zegt. Vanwege zijn onwennigheid tegenover telefoons, artikuleert hij ongewoon duidelijk. Taatje heeft haar zoon in zijn kamer opgehangen gevonden. Met een springtouw aan een haak. Het kan niet lang geduurd hebben. Natalie plet haar pijnlijk oor tegen het bakeliet. Hij mag niet in gewijde grond begraven worden. Zij roept de priester die in de beste kamer ontbijt en gebruikt daarbij voor het laatst zijn naam Deedee. Hij komt niet en zij gaat naar hem toe, vertelt het, en hij kijkt als naar een gruwelijke vijand, naar de duivel die een vrouw is met haar zwakte en haar geweld.
> 'Hoe kan dat nu?' kermt zij. 'Hoe?'
> 'Dikke koe,' zegt hij en zij vlucht. Hoe, koe, het rijmt, denkt zij terwijl zij naar de keuken rent en naar de tuin en naar de grot.

Ik vond het een vreselijke roman. Wreed, zonder een zuchtje geluk. Dat het monster Claude zich verhing, tot daar aan toe. Maar de Vlaamse dorpspastoor met wijnkelder Deedee die zijn trouwe dienares Natalie verjaagt naar de Oostakkerse Lourdesgrot. Zelf had ik niet zo'n wreed gelukkige ervaringen met priesters, maar net in die jaren leerde ik er een paar kennen die hopeloos probeerden d.d. te worden, dienstdoende, dienaar van het godsvolk. En dan dat platste rijm ooit bedacht: hoe, koe. Pas decennia later, toen ik anders had leren lezen, lezen vanuit de 'woorden en wendingen vertakt in het dagelijks bestaan', lezen met de oren naar godsvrucht en vermogen gespitst op het harmonische en kakofonische samenspel van onnoemelijk veel klokken van de meest uiteenlopende grootten en legeringen, zag ik hoe geniaal dat triviale rijm was, ontdekte ik hoe Claus ermee de vlucht van Natalie verbond met de vlucht van Deedee. En niet te vergeten met die van

Claude, de ongeneeslijke homoseksueel (Claude noemt zichzelf een klokkenluider!), wiens kwalen ‘openbaren wat in het vel der ouders is gekanteld’. In 1963 had de staalharde klank van Claus antiklerikale klok mij en velen doof gemaakt voor alle andere klokken die Claus evenzeer beroerde. Later ontdekten wij in Deedee de incarnatie van de mens die de moed niet kan opbrengen het bestaan, zijn lot, zijn geaardheid, zijn kleinheid, eerlijk onder ogen te zien. Meer nog dan een falende plaatsbekleder van God is Deedee de universele plaatsbekleder van de mens. Alle personages, ook de lezer, wentelen rond, omtrent Deedee. Hij ontsnapt. Zoals iedereen aan iedereen ontsnapt. Ook aan zichzelf.

Een halve eeuw lang ontsnapt Claus ons. Hij is onnavolgbaar. In die zin en slechts in die zin is H.C.: h.c., hors concours.

Bert Vanheste (1937) doceert Vlaamse literatuur aan de universiteit van Nijmegen. Hij publiceerde onder meer over literatuursociologie, over Hugo Claus en Louis Paul Boon (Want uw vijand wie is dat? Mijn kleine oorlog: Louis Paul Boon als ongelovige dromer, *1989*). *Daarnaast schreef hij de roman* Eeuwig en drie dagen *(1988) en de verhalenbundel Weg* van Brugge *(1992). Hij is oprichter van* De Verwondering *en voorzitter van de Nijmeegse stichting* Het Vlaams Cultureel Kwartier.

Marja Pruis
Een stil water
Het dubbelleven van Hella S. Haasse

Zo'n vijfentwintig jaar geleden kwam Hella Haasse bij ons op school voorlezen uit eigen werk. *Oeroeg* was natuurlijk vaste prik op de verplichte leeslijst, want dun en makkelijk leesbaar; des te meer verrast was ik oprecht geraakt te worden door de treurige onderstroom van het verhaal over de onmogelijke vriendschap tussen een Nederlandse en Indische jongen. Toch was degene die dit verhaal had geschreven niet direct iemand naar wie mijn belangstelling uitging en haar optreden in de aula van onze school vergrootte mijn nieuwsgierigheid niet. Wél knoopte ik in mijn oren wat ze zei over de nieuwe generatie schrijvers die eraan stond te komen. Ze noemde wat namen, onder andere Doeschka Meijsing en Dirk Ayelt Kooiman. Dié moesten we gaan lezen. Aldus geschiedde. Hella Haasse zelf was eigenlijk van vóór mijn tijd.

Dat gevoel heb ik gehouden, terwijl Hella Haasse natuurlijk totaalván mijn tijd is, want ze schreef maar door en schrijft nog steeds. Omdat zij nooit onderwerp is van enige polemiek, en evenmin voorzover ik weet zelf aan heftige debatten deelneemt, is het echter alsof zij deze werkelijkheid al is ontstegen. Heel soms zie je haar op televisie, de koningin interviewend (!), zachtaardig reagerend op de plagerige vragen van Adriaan van Dis, of ontroerd een favoriet gedicht van Kavafis voorlezend, nog niet vermoedend dat de programmamaker daar straks een stemmig candlelight-deuntje bij zal laten klinken.

Zo kan ik me geen idioter schrijversontmoeting herinneren, geregistreerd voor de televisiecamera's, dan die tussen Hella Haasse en Willem Frederik Hermans ter gelegenheid van een tentoonstelling over Hermans. Beiden waren volstrekt zichzelf, dat wil zeggen: Hermans snorkend en kakelend, zich vrolijk makend over de gekken die hem zijn leven lang omringen, Haasse beleefd meelachend, af en toe een verstandige vraag te berde brengend in de hoop toch nog zoiets als een gesprek op gang te brengen. ‘Ik ben niet zo satirisch als hij,’ zei Hella Haasse vorig jaar in een interview over Hermans met wie ze zelfs bevriend bleek te zijn geweest, ‘maar ik heb wel gevoel voor humor, en dat had hij ook in sterke mate.’

Ondanks dat gevoel voor humor kleeft aan Hella Haasse de ernst, zoals aan Hermans de wrok, aan Mulisch de ambitie en aan Reve de dubbelzinnigheid. Het is haar kracht én haar zwakte. Haasse is typisch het voorbeeld van een schrijver die onderzoeker en beschouwer is, humanistisch en door-endoor positief, ‘een denkend mens met verantwoordelijkheidsgevoel’ zoals ze

zichzelf typeert in *Zelfportret als legkaart* (1954). Haar romans, toneelstukken en essays zijn het resultaat van het verlangen naar dieper inzicht en zingeving, van haar eigen bestaan via dat van anderen. Waar Hermans, Mulisch en Reve op vurige bewondering en tegenstand stuiten, vaart Haasse op een kalme zee van welwillendheid. Zij geniet het zeldzame voorrecht zowel aan de rand van het zwembad te worden gelezen als in de studiezaal en, met enkele uitzonderingen als recensies van Hans Warren daargelaten, gunstige kritieken te krijgen. Veelgelezen, veelgeprezen en vaak gelauwerd, in vele talen vertaald en in evenveel landen succesvol, lijkt Hella Haasse bij leven al de staat der onsterfelijkheid te hebben bereikt. Een staat die niet helemaal strookt met een veelgehoorde verzuchting onder beroeps- en andere lezers: ‘Ik héb niet zoveel met Hella Haasse.’

Distantie en beheersing

foto: Jeroen van Putten

Een redacteur van haar uitgeverij vertelde me een tijdje geleden dat iedere auteur last heeft van slechte recensies en daar een tijdlang onder gebukt gaat, ‘behalve zo iemand als Hella Haasse.’

Waarschijnlijk is het dat stoïcijnse gemoed, even afgezien van intelligentie, ijver en schrijftalent, dat maakt dat Hella Haasse als enige schrijf*ster* de ‘hors concours’-regionen der vaderlandse letterkunde heeft bereikt. Zij is vrouw, maar presenteert zich niet als zodanig. Haar werk is nadrukkelijk niet-sentimenteel, niet-anekdotisch, niet-modieus en op een bepaalde manier zelfs niet-persoonlijk. Nu ik *Oeroeg* (1948) voor de gelegenheid heb herlezen, valt het me op hoe ouwelijk dit boek in zekere zin is. In het debuut van de dertigjarige is de rijpere schrijfster, met haar voorkeur voor het kalme, soms zelfs steile, mannelijke vertelperspectief, al helemaal aanwezig. De natuur mag het niet-kalme, de duisternis, voor haar rekening nemen. De Indische natuur, en in haar niet-Indische werk ‘het bos’, is steeds het grote projectiescherm voor alles wat niet-verstandelijk is. Heftige hartstochten verdwijnen in de peilloze diepten van het meer van Telaga Hideung, of in die van een middeleeuws dicht woud. Prachtig natuurlijk dat innerlijke krachten en vleselijke verlangens ongekend groot blijven, maar teleurstellend dat ze in hun onkenbaarheid al verdwenen zijn voordat ze echt zichtbaar waren.

Distantie en beheersing, het zijn de pijlers van Haasse's schrijverschap. Eerder maakt Haasse de dingen groot en wijsgerig dan intiem en anekdotisch. Er is geen zweem van tempo doeloe in haar Indische romans, wat op zichzelf, bij alle natuurbeschrijvingen en Indische uitdrukkingen, een wonderbaarlijke prestatie is. De keerzijde hiervan is dat in feite de broeierige hitte ook nergens toeslaat. Geen tempo doeloe, maar ook geen stille kracht.

Een mozaïekwerk

Maar klopt dat wel, van dat ontbreken van stille kracht? Als ik haar vroege psychologische romans herlees, *De verborgen bron* (1950) en *Cider voor arme mensen* (1960), valt me de heftigheid op waarmee haar personages hun persoonlijke vrijheid verkennen en zoeken naar de bron van creativiteit. Vooral *De verborgen bron*, dat inmiddels in Italië een bloeiend tweede leven leidt (‘een prachtig boek’, ‘een van de meesterwerken van deze eeuw’ jubelen de recensenten), is te lezen als de beginselverklaring van een schrijver. In deze roman raakt een man, Jurjen Siebeling, in de ban van de vroegere bewoonster van het landgoed waar hij tijdelijk verblijft, louter op grond van verhalen, een enkel geschilderd portret en zijn verbeelding. Ironischerwijs is die vrouw de moeder van zijn eigen vrouw van wie hij vervreemd is geraakt. Haasse maakt het volstrekt invoelbaar en logisch dat Siebeling meer affiniteit heeft met het getourmenteerde bestaan van zijn schoonmoeder, in wie hij een warm kloppend hart vermoedt, dan met haar koude dochter die niet aan het bestaan van haar moeder herinnerd wil worden. Toch doet Haasse hem op een bepaald moment tot een ander inzicht komen. Als hij een foto ziet van zijn vrouw als klein kind, stijfjes ingeklemd tussen beide grootouders die het niet na kunnen laten haar met haat jegens haar verdorven moeder op te voeden, ziet Siebeling plotseling haar tragiek.

In *De verborgen bron* brengt Haasse via Siebelings ontdekking de positieve medemenselijke houding onder woorden van waaruit zij schrijft. ‘Ik keek naar de mensen om mij heen, mijn hart stroomde vol van een ontroering die méér was, machtiger was, dan medelijden alleen. Ik zag dat het leven op aarde voor de mens vaak rampzalig, dwaas en vervloekt was, maar het scheen mij plotseling groots toe in zijn onverklaarbaarheid.’ De dingen zijn onverklaarbaar, maar groots. Achtenveertig jaar nadat zij dit opschreef, verwoordt zij dit levensgevoel aldus in een interview: ‘Ik lijd er niet onder dat ik niks weet. Ik wil liever datgene wat ik wél begrijp in een mozaïekwerk bij elkaar brengen.’

Afstand opheffen

In *Cider voor arme mensen* gaat het, via het verhaal van twee mensen die zich in een buitenechtelijke verhouding willen verliezen, om de existentialistische vraag: begeef je je in de wereld of houd je afstand? Plotseling zie je de beheerste schrijfster worstelen met die vraag. De verbeelding is voor haar de redding van een beheerst bestaan in de zijlijn; haar romans en verhalen zijn pogingen deel te nemen aan die wereld.

‘Afstand opheffen’, daar is het haar als schrijfster allemaal om te doen.

Afstand tot het verleden, de omgeving, tot zichzelf. In haar werk roert ze zich, daarboven is er het rimpelloze oppervlak van een oud huwelijk met kinderen en kleinkinderen. Zo hoort het ook bij echte schrijvers, vindt Hella Haasse. In een van haar essays in *Uitgesproken, opgeschreven* (1996) stelt ze dat de kortste biografieën die van belangrijke schrijvers zijn. Echte schrijvers leiden weinig spectaculaire levens. De feiten van de levens van Jane Austen, Emily Brontë, Hans Christian Andersen, Gustave Flaubert en Simon Vestdijk zijn in enkele regels samen te vatten en staan in geen verhouding tot de grootsheid van hun oeuvre. Integendeel. Hun werk bewijst dat hun eigenlijke leven zich afspeelde onder de oppervlakte van het voor anderen waarneembare bestaan.

Zij illustreert deze stelling met behulp van twee biografische schetsen van de achttiende-eeuwse vrouwen die vaker bij Hella Haasse opduiken: Belle van Zuylen en Charlotte Sophie Bentinck. Het ene leven dient als voorbeeld van het gebeurtenisloze leven van de schrijver voor wie het schrijven levensdoel op zich is; het andere leven, van mevrouw Bentinck, is een en al intrige en schandaal, van iemand voor wie schrijven een middel is om haar maatschappelijke doel te bereiken. Om het leven van de niet-schrijver te portretteren, kunnen alle materialen en technieken van dienst zijn, betoogt Haasse. De biograaf van een schrijver daarentegen heeft als eerste taak de ‘elementen van de kernsituatie’, her en der verstopt in het oeuvre, op te sporen en te ontleden.

Innerlijke tegenstrijdigheid

Alsof ze haar toekomstige biograaf alvast een handreiking wilde bieden, kwam Haasse twee jaar geleden met het autobiografische *Zwanen schieten* (1997). Zou die biograaf nog enige aanvechting voelen Haasse's oefeningen in deelname Freudiaans te duiden, dan kan hij integraal passages uit *Zwanen schieten* overnemen, wat dat betreft is haar handreiking een nogal dubbelzinnige. Haasse schetst het milieu waaruit ze voortkomt als bolstaand van de opvoedingsnormen en -voorschriften. Discretie en ‘fair play’ waren uiterst belangrijk, evenals de noodzaak je ‘nooit te laten gaan’. Treffend beschrijft ze de groei van een buitenstaander, een dromer. ‘Het intense genot dat klankschoonheid me gaf, werd de maatstaf voor wat ik verwachtte van lichamelijke liefde. Muziek en litteratuur zijn me noodlottig geworden, in die zin, dat het imaginaire, de abstracte voorstelling, de geestdrift die taal en toon over kunnen brengen, het onmiddellijk beleven in de weg staan.’

Ze ziet zichzelf als erfgenaam van zowel een uitgesproken sensueel temperament van de kant van haar moeders moeder, als van een instinctieve terughoudendheid van haar grootvader van vaders kant. ‘Aan geen van beide

wezensgesteldheden heb ik me ooit met huid en haar, hart en ziel kunnen overgeven. Als een van de twee - tijdelijk - overheerst, blijft de andere kalm observeren, of met uitdagend commentaar aanwezig. Die innerlijke tegenstrijdigheid leidt tot een blokkade, tot onvermogen gevoelens te uiten, tenzij indirect, in verzonnen verhalen over bedachte personages, of door identificatie met leven en lot van mensen die ik heb waargenomen in de werkelijkheid nu en hier, of gevonden in de geschiedenis.'

Bij ieder ander zou je misschien je schouders ophalen bij zoveel zelfanalyse, maar uit de pen van de gereserveerde Hella Haasse zijn het goudklompjes. Samen met *Zelfportret als legkaart* dat ruim veertig jaar eerder is geschreven, vormt *Zwanen schieten* de gedroomde schrijversbiografie, door de schrijver zelf geschreven en door een biograaf niet meer te verbeteren.

Intellectueel spel

In interviews heeft Hella Haasse vaak gezegd dat haar fantasie nooit zou kunnen overtreffen wat ze in archieven aantrof aan persoonlijke documenten. 'Ik zag de opinies van mensen in hun eigen woorden, en hun gedachten over hun tijd en de mensen met wie ze omgingen. Dat vond ik veel spannender dan wat ik zelf zou kunnen verzinnen.' Tegelijkertijd moet natuurlijk niet worden onderschat hoe sturend haar keuze van het materiaal is, en hoezeer de geslaagdheid van de roman staat of valt met de manier waarop ze het een en ander samensmeedt tot een nieuw geheel. Daar is ze heel goed in, blijkens ook weer haar laatste grote Indische historische roman, *Heren van de thee* (1992). Toch zijn haar historische romans niet echt aan mij besteed. Misschien zijn ze mij te braaf en te verantwoord, of misschien interesseer ik me ook niet echt voor de figuren over wie zij schrijft.

Om het nog erger te maken: ook op haar zuiver fictieve werk, romans als *Huurders en onderhuurders* (1971), *De wegen der verbeelding* (1983) en *Berichten van het Blauwe Huis* (1986), ben ik niet erg dol. Steeds zie ik wel een krachtige schrijfster aan het werk die schijnbaar moeiteloos de meest verschillende personages kan neerzetten, maar het overduidelijk intellectuele spel dat zij speelt met een verteller en romanfiguren is naar mijn smaak te ingenieus. Te knap en daardoor gewrongen.

Hella Haasse is voor mij dan ook meer een interessante schrijfster omdat zij al schrijvend probeert haar eigen leven als een samenhangend geheel te construeren, dan iemand wier afzonderlijke boeken ik een heel warm hart toedraag. Hoe directer ik haar eigen stem hoor, hoe meer ik haar werk waardeer. Haar historische romans vind ik te zeer gesublimeerd. Weer een Freudiaans woord dat ik alleen maar durf te gebruiken omdat zij dat zelf ook doet. In *Zelfportret als legkaart* schrijft Hella Haasse over haar eerste histori-

sche roman, *Het woud der verwachting* (1949), die gaat over Charles d'Orléans: ‘Ik heb, zonder het te weten, Charles d'Orléans gekozen als hoofdpersoon van mijn roman, omdat ik in de vorm van zijn levensverhaal *mijn* probleem kon belijden. *Het woud der verwachting* is de verbeelding van eigen onzekerheid en levensangst, en tevens van de drang die te sublimeren [...].’

Al gaan dan ook al haar boeken, ongeacht het genre, over haarzelf (wederom uit *Zelfportret als legkaart* ‘Het masker, het decor, doet niet ter zake, wat ik ook schreef het ging over mijzelf.’), hoe minder decor, hoe beter het mij bevalt. In veel van haar werk, romans en essays, gaat ze zo behoedzaam te werk dat haar zinnen een beetje opdrogen of haar bedoelingen duister worden.

In de al eerder genoemde essaybundel *Uitgesproken, opgeschreven* wijdt zij bijvoorbeeld een intrigerend stuk, ‘Naar haar eigen beeld’, aan de uitvinder van de achttiende-eeuwse brievenroman, Samuel Richardson, en enkele van zijn Nederlandse navolgsters. Bij nader inzien blijkt deze informatie de kapstok voor een bredere verhandeling over de groei van de vrouw als auteur, tot vandaag de dag. Haasses analyse van de wijze waarop Betje Wolff en Aagje Deken en Belle van Zuylen het door Richardson geïntroduceerde thema van de wilskrachtige vrouw herscheppen naar hun eigen beeld, doet denken aan het betoog van Virginia Woolf in *A room of one's own*, haar beroemde lezingen over ‘de vrouw en de roman’. Woolf heeft het weliswaar over schrijfsters van een eeuw later, maar komt tot dezelfde conclusies. Emily Brontë en Jane Austen slaagden er volgens haar in, in tegenstelling tot Charlotte Brontë en George Eliot, het negentiende-eeuwse gangbare proza te adapteren voor eigen gebruik. Door de beperkingen van hun sekse te overstijgen, er in het geval van Jane Austen zelfs om te lachen, werden ze echt grote schrijvers. Aldus Woolf. Je zou willen dat Haasse evenals Woolf een *sweeping statement* zou doen, in plaats van altijd iemand te kiezen, in dit geval Richardson, die het woord voor haar doet. En dan is het ook nog eens iemand die zich op een veilige afstand van een eeuw of twee bevindt. In plaats van dat ze à la Woolf met grote stappen naar het heden beent om haar ideeën door te trekken naar het hedendaagse schrijfsterschap, houdt ze het bij een nogal vage slotopmerking over vrouwelijke auteurs van deze eeuw, waarvan de implicatie geloof ik is dat die ‘er nog lang niet zijn’.

De burgertrut triomfeert

‘Hella Haasse en de opstandige vrouwen’ is een chapiter apart. Zoals ik al eerder vermeldde, kiest Haasse meestal een kalm, mannelijk vertelperspectief. Vooral in haar Indische romans zijn meisjes en vrouwen slachtoffers van

hun lot. Inlandse vrouwen zijn vroeg verwelkt in hun armoedige, arbeidzame en kinderrijke leven. Nederlandse vrouwen lijden aan hoofdpijn, hysterische toevallen en ongelukkige huwelijken. Zowel in haar geschiedverhalen over Charlotte Sophie Bentinck, *Mevrouw Bentinck of Onverenigbaarheid van karakter* (1979) en *De groten der aarde of Bentinck tegen Bentinck* (1981), als in een aantal van haar essays, ondermeer gebundeld in *Bladspiegel* (1985) en het eerder genoemde *Uitgesproken, opgeschreven*, geeft de schrijfster blijk van betrokkenheid bij dwarse vrouwen met escapistische neigingen. Maar Haasse zou Haasse niet zijn als ze die betrokkenheid niet via allerlei omwegen zou uiten. De vrijzinnige mevrouw Bentinck beziet Haasse met een mengeling van fascinatie en afkeer, als in een donkere spiegel.

Haasse's dubbelzinnigheid in dit opzicht wordt het meest duidelijk in een roman die een aparte plaats inneemt in haar oeuvre, *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* (1976). Het is geen historische roman in de strikte zin des woords, omdat hier geen historische figuur wordt opgevoerd, maar een historisch *personage*. Een twintigste-eeuwse schrijfster, Hella Haasse, treedt in correspondentie met een romanpersonage, markiezin de Merteuil, de verdorven vrouw uit het beroemde *Les liaisons dangereuses* van Choderlos de Laclos. Een gezochte constructie inderdaad, die echter aanvankelijk levendig lijkt uit te pakken omdat Haasse zich *in persona* tot haar penvriendin richt. Maar als Haasse alleen maar verschrikkelijk serieus tegen een, door een man bedacht, personage te keer blijft gaan, wordt het mij wat vreemd te moede. Ze spreekt min of meer de banvloek uit over de markiezin, waarbij het einde onthullend is. Met een pathetische afscheidsrede waarvan de strekking is dat mannen ook mensen zijn, neemt Haasse de benen, wég van die gevaarlijke vrouw, terug naar man en kinderen. ‘Vaarwel, ongrijpbare verpersoonlijking van het begrip “escape”!’ weet ze haar nog net toe te voegen. De burgertrut triomfeert, is de onvermijdelijke bijgedachte.

De koningin-moeder der Nederlandse letteren vertaald

Die burgertruttigheid zal Hella Haase in Nederland wel nooit meer van zich af kunnen schudden. Als ik een boek van Hella Haasse in bed lig te lezen, ervaart mijn geliefde dat als een seksueel dieptepunt. ‘Ik ben een gepassioneerd mens.’ Ze kan het zeggen in een interview, maar ze blijft de onbevlekte koningin-moeder der Nederlandse letteren. ‘La grande dame de la litterature Néerlandaise’ klinkt al een stuk frisser. Het is dan ook leuk om te zien dat Hella Haasse in het buitenland een exotischer bestaan is gegund. Afgelopen zomer was ik in Italië op vakantie en zag aldaar in de boekhandel Hella Haasse op de schappen liggen, gezusterlijk naast Lulu Wang en

Yvonne Kroonenberg. In Italië blijkt Hella Haasse grote successen te beleven. *Il lago degli spiriti* heet *Oeroeg* daar en het werd onlangs opnieuw uitgegeven, na het grote succes van *La fonte nascosta (De verborgen bron).*

Zowel in de Verenigde Staten als in Frankrijk ging een vertaler aan de slag nog voordat een uitgeverij zich bereid had verklaard wat uit te geven. Uit pure hartstocht. Vooral de geschiedenis van de eerste Amerikaanse vertaling is een epos op zichzelf. Een postbeambte las in 1953 een recensie van *Het woud der verwachting* in de *Times Literary Supplement* die toen ook nog aandacht besteedde aan anderstalige publicaties. Zoals de legende vertelt, raakte hij zodanig geïntrigeerd dat hij Nederlands ging studeren om deze roman in het Engels te kunnen vertalen. Járen deed deze Lewis Kaplan over de vertaling en toen hij stierf aan kanker, bleef het manuscript liggen. Het kwam pas twintig jaar later tevoorschijn nadat er een brand was geweest in zijn huis en zijn zoon het uit de puinhopen redde.

In Amerika werd het boek met veel tamtam, en met die geschiedenis erbij, onthaald. ‘Ach,’ liet Haasse zich bescheiden over Kaplan's inspanningen uit. ‘Ik denk dat hij zelf graag een dichter had willen zijn, en in het levenslot van Charles d'Orléans iets heeft weerspiegeld gezien van zijn eigen bestaan.’

Alsof de geschiedenis van die vertaling nog niet mooi genoeg was, boog de Amerikaanse pers zich ook nog eens over de oorlogsjaren van Hella Haasse tijdens welke ze het leeuwendeel van haar roman had geschreven: ‘Al wevend aan haar middeleeuwse verhaal, kon ze de bezetting vergeten van de nazi's, de tulpenbollen die ze moest eten, de kilometers die ze de volgende dag moest afleggen om melk voor haar pasgeboren baby op de kop te tikken.’ Ook het feit dat Haasse is geboren op Java en daar een ‘sprookjesachtig’ leven leidde, sprak de Amerikanen erg tot de verbeelding. Jammer alleen dat de *Times Literary Supplement* dit keer niet zo positief was over het boek zelf. ‘Just as no real sense of the shape of Charles's life is conveyed, no real sense of any of the characters emerges.’ Waarschijnlijk spreekt het academische karakter van Haasse's werk de Fransen veel meer aan; in Frankrijk wordt Hella Haasse op de voet gevolgd en wordt alles direct in vertaling uitgebracht. En verkocht.

Toevalligheden aan elkaar geregen

‘Iedere scherf, iedere splinter heeft waarde,’ zegt Marta in *Cider voor arme mensen*. Alles draagt bij aan het grotere geheel, zo lang je er de diepere bedoeling maar van ziet. Het ontroerde mij in *Zwanen schieten* te lezen hoezeer Hella Haase haar hele schrijvende leven bezig is geweest cirkels te trekken, verbanden te zoeken, verbindingen te leggen. Het middenstuk, een verhaal over een Australische jongen die de bush intrekt, is in zekere zin

Terug naar Oeroeg's geest. ‘Iets in hem hunkerde onophoudelijk naar zintuigelijk contact met het landschap, dat hem afwees, ondoordringbaar bleef, zelfs in dit nog parkachtige bush-gebied.’ Weer blijft de vereniging van twee zielen, een witte en een zwarte, uit. Uit de beide autobiografische stukken erom heen worden incidenten en toevalligheden aan elkaar geregen op een vreemd troostende manier. Zo ziet ze op bezoek bij haar broer in Australië het Indische leven van hun beider jeugd terug in de manier waarop hij het grillige landschap naar zijn hand zet. En ontmoet ze in Indonesië een tot dan toe onbekend nichtje, voorbode van nog veel spectaculairder nieuws: ze blijkt een halfzusje te hebben, een kind van haar vader samen met een Indonesische, verwekt in de periode dat haar moeder in Zwitserland aan het kuren was. Opeens is de band des bloeds met haar geboorteland een feit. Breed waaiert haar leven uit, om dan ook weer samengebald te worden op het stukje Prinsengracht in Amsterdam waar ze tegenwoordig loopt op weg naar dochter en kleinkinderen, waar ooit de pianomuziek van haar moeder uit een van de openstaande ramen klonk, waar zijzelf ook ooit een kamer had, haar man leerde kennen... Het is haar ‘magische zone’.

Vorig jaar hoorde ik Hella Haasse in een radioprogramma ter gelegenheid van haar tachtigste verjaardag zeggen: ‘Schrijven is mijn leven.’ Op de laatste bladzijde van *Zwanen schieten* noemt ze ‘het bij uitstek kwetsbare deel’ van zichzelf ‘het ik dat verhalen moet verzinnen om deel te hebben aan de werkelijkheid’. Een mooie, maar ook droevige constatering van een schrijfster op leeftijd. Of wil ik droevigheid zien waar slechts niet-aflatende vitaliteit heerst?

Marja Pruis (1959) studeerde Algemene Taalwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Zij schrijft over literatuur voor De Groene Amsterdammer. *Dit jaar publiceerde zij* De Nijhoffs of de gevolgen van een huwelijk *(Nijgh & Van Ditmar 1999)*.

Koen Vergeer
De sporen van de engel
Over de ‘lichamelijke taal’ van Lucebert

Voor JJO

Boekenbal 1999. Het laatste bal van de eeuw. Een literair-causerie-programma stelt een aantal beroemde schrijvers de vraag wie nu de grootste van deze eeuw is geweest. Verschillende obligate namen rollen door de ether, iemand noemt zelfs Vestdijk, maar niemand Lucebert. Mij werd natuurlijk niks gevraagd.

‘Het Nederlands zal van zijn werk nooit meer bijkomen,’ schreef Kees Fens op 13 mei 1994, drie dagen na de dood van Lucebert.

Browse: Lucebert; 570 *hits. Continue?*

Een groot dichter. Een mystiek dichter. En meer van die dooddoeners. De dichter zelf, tijdens de Nacht van de Poëzie 1991: ‘Ik ben zeer vertrouwd met heiligen. Ik ben het bijna zelf aan het worden, als ik niet oppas.’

foto: Chris van Houts

Lucebert. Hors Concours. Misschien is het waar dat men Lucebert vooral koestert als cultuurhistorische verschijning, als een compromisloze, naïeve, ongevaarlijke rebel. Een reliek uit de jaren vijftig. Misschien is het waar en nemen weinigen zijn duistere, religieuze poëzie serieus. Misschien. Wat weten we van lezers?

En dan, hoe doe je dat: duistere, religieuze poëzie serieus nemen? De Lucebert-lezers, ik bedoel de lezers in het openbaar (wetenschappers, critici en essayisten), serieuze lezers, doen steeds opnieuw pogingen om Lucebert te begrijpen, dat wil zeggen: te vangen in sluitende interpretaties. Maar de essentie van zijn werk, het elan, brengen zij zo niet aan het licht.

Ik ben niet gekomen om te oordelen, maar als je het mij vraagt is Lucebert de grootste van deze eeuw, omdat de poëzie van Lucebert mij steeds opnieuw, bijna letterlijk, beweegt.

Play

Mei 1999. De laatste lente van de eeuw. Zon. De tuindeuren staan open.

Voorhet eerst sraat de gouden regen, die ik at jaren geleden geplant heb, in bloei. Een Bert-&-Ernie-bal ligt stil in het gras, en ergens, een paar tuintjes verder, is iemand in de weer met de eeuwige schuurmachine. Of ik Lucebert, een der onaantastbaren uir de Nederlandse literatuur, nog eens een ‘eerlijke beoordeling wil geven, op zijn eigen merites...’ In mijn kamer vol stapels boeken, van dichtbundels tot dissertaties, loop ik, zorgvuldige

chicanes makend, naar mijn aftands cassettedeck en druk op ‘play’:

> er is alles in de wereld het is alles

De stem van Lucebert vult de hele kamer. Het is een bandje dat ik heb opgenomen vlak na de Nacht van de Poëzie in 1991. Al acht jaar luister ik, af en toe, en liefst op dit soort boordevolle momenten, naar Lucebert:

> de dolle hondenglimlach van de honger
> de heksenangsten van de pijn en
> de grote gier en zucht de grote
> oude zware nachtegalen
> het is alles in de wereld er is alles

Van zacht omfloerst tot stormachtig, alles klopt, de contouren van de zinnen, de buitelende accenten, de acceleratie, de vertraging. Alles klopt, met zichzelf. De stem van Lucebert is deze strofe. En op een of andere manier resoneert, zindert die stem door mijn hele lijf. Dit is de uiterste poëtische sensatie: ik hoor, maar mijn gehoor geeft de woorden niet rechtstreeks door aan de hersenen, maar zendt ze via een soort primaire omweg, dwars door allerlei onvatbare regionen van mijn lichaam naar het grijze bastion. Glashelder zijn daardoor deze regels, het begrip voorbij.

> allen die zonder licht leven
> de ijzeren longen gevangen libellen
> hebben van hard stenen horloges
> de kracht en de snelheid

Ooit las ik ergens dat de Vijftigers, op zo'n lekkend, tochtig zolderkamertje bijeen, ‘aan de regels van een gedicht begonnen te lurken’ Bij deze regels kan ik me dit waterpijpidioom wel voorstellen. Ze zijn zo lekker, en helder, grappig zelfs: kwiek springt de zesenzestigjarige dichter door de laatste regel. Wat is dit, dat je je in de watten gelegd voelt, terwijl de inhoud ergens toch minder aangenaam lijkt. Inhoud?

> binnen het gebroken papier van de macht

Let op, het woord macht: de cultuurhistorische rebel, de oproerkraaier, het vervlogen en vertederend engagement.

gaapt onder de verdwaalde kogel van de vrede
gaapt voor de kortzichtige kogel van de oorlog
de leeggestolen schedel
de erosie

Stram, met klikkende hakken, die eerste twee regels. Verloren, verlaten, de laatste twee. Vervlogen? Dwars door de live-reportages van bombardementen en hordes vluchtende mensen geeft een kabelnetwerk nog even de *wheather-forecasts*, de *highs* in Warschau, in Moskou, Lissabon en Wenen: met een ontspannen muzakje erbij lepelt de info- en communicatiecultuur ons leeg. Lucebert heeft wat dit aangaat niets aan actualiteit ingeboet.

er is alles in de wereld het is alles
arm en smal en langzaam geboren
slaapwandelaars in een koud circus alles
is in de wereld het is alles
slaap

Deze laatste strofe grijpt mij altijd weer bij de strot, of misschien beter: ergens in mijn middenrif. Zo stil, zo op de bodem van mededogen de dichter die dit voorleest, fluistert bijna. Al die a's aandoenlijk op een rijtje: arm en smal en langzaam... het ritme voltrekt zich zelf als een geboorte. Zo is het, zo kwetsbaar, zo in de wereld geworpen. Ik denk, anno 1999, aan mijn eigen *kids*, die ik destijds in 1991 nog lang niet had. Maar het is alsof ze er die avond in het Vredenburg ook al zijn; alsof ik ze daar al aan kan raken, ik weet nog precies hoe en waar ik sta in het Muziekcentrum. Verbijsterd om dit gedicht, dat ik toch al kende, en om zijn voordracht.

‘Zo. En nu iets opgewekters....’ gaat de dichter voort, en dat begrijp ik niet. Nee, het is geen optimistisch gedicht over de mens levend in lethargie en bekrompenheid in een onverschillig doordraaiende wereld. Maar juist dwars door de ‘inhoud’ bliksemt de verrukking van de taal, zo hevig en fraai, dat ik.... Nee, inderdaad niet vrolijk, maar wel gesterkt, gesterkt in een geloof: zo, en nu ik. Ook ik moet die bliksem.... iets met die bliksem die mij geraakt heeft, daarvoor bestaat dit alles, zijn wij op aarde.

Het is een ontroering die woelt in je ziel (waardoor je beseft dat je zo'n ding toch wel degelijk hebt) en die mij aanzet, sterkt in de overtuiging dat die ontroering doorgegeven moet worden. Dit is voor mij de blijvende waarde van Lucebert.

Zo. Hiermee is eigenlijk alles wel gezegd. Maar misschien wilt u weten hoe Lucebert dit soort ervaringen weet op te roepen, hoe het werkt. Daar bestaat

echter geen kant en klare theorie voor, er is geen model, er is nauwelijks een taal om de effecten van Luceberts poëzie te verwoorden. Ik kan daarom slechts een bescheiden begin aangeven, en niet anders dan na een fikse omweg. Zet u schrap.

Begrijpen/bewijzen

‘Het lezen van experimentele gedichten vereist een geestelijke “omstelling” van de lezer,’ betoogde Paul Rodenko in 1955, ‘een omstelling echter, die niet zo moeilijk is als men vaak wil doen voorkomen: wanneer u één gedicht van Lucebert leest, begrijpt u er misschien niets van, maar wanneer u er vijftig hebt gelezen, zal hij u ongetwijfeld iets beginnen te zeggen en zal hij die nieuwe poëtische ruimte, die hij zelf noemt “de ruimte van het volledig leven”, voor u tastbaar weten te maken. En daar gaat het tenslotte om; een gedicht van Bloem is au fond ook niet helemaal te begrijpen, dat wil zeggen: het *doet* de lezer juist iets *in zoverre* het verstandelijk niet te begrijpen is; wat hij ervan begrijpt is nu juist niet het wezen van het gedicht. Een gedicht moet u iets *doen*, niet iets vertellen.’

De Lucebert-receptie is bijna een halve eeuw oud, maar van de omstelling die Rodenko in gedachten had is weinig terecht gekomen.

Ten eerste is men aan Lucebert gewend geraakt. De ruimte van het volledig leven wordt welwillend platgeciteerd, maar niemand woont er, niemand heeft er werk van gemaakt. Hoe kan het ook, voor onze dynamische, netwerkende ego's is zo'n ‘poëtische ruimte’ niet meer dan een trage, nostalgische illusie. Wij gaan inmiddels voor ‘bigger than life’. Dichtregels worden in kapitalen op monumenten van de vooruitgang gezet en vervolgens racen we eraan voorbij. Lucebert is een groot dichter en daarmee basta.

Ten tweede probeert men al een halve eeuw hardnekkig om Lucebert te begrijpen. Dat is natuurlijk niet zo gek bij een dichter wiens werk op het eerste gezicht volkomen onbegrijpelijk en ontoegankelijk is. Zeker in de jaren vijftig, maar ook nu nog zullen lezers die kennismaken met Lucebert weinig met zijn poëzie weten aan te vangen, maar evenzogoed vangt die poëzie wel iets met hen aan. Wat is dat toch?

Guus Middag omschreef het in de NRC ooit als volgt: ‘Het lezen van Luceberts poëzie biedt een zeldzame sensatie: van iets genieten zonder er iets van te begrijpen. Je hoort er zelden iemand over, terwijl deze sensatie toch iedere Lucebert-lezer ten deel moet vallen.’ Even terzijde: een zeldzame sensatie, maar in de poëzie toch niet zo uitzonderlijk; begrijpt u alles van Hölderlin, Trakl, Eliot, Ouwens, Mallarmé, Van Ostaijen of Brassinga? Allemaal toch heel genietbare poëzie.

Maar genieten en begrijpen staan in onze samenleving op gespannen voet

met elkaar (en gezien de wederzijdse uitwassen is dat ook niet onvoorstelbaar). Lucebert-commentatoren kiezen allemaal voor het begrijpen, het genieten is immers vanzelfsprekend, vluchtig en daarmee ondergeschikt.

Neem bij voorbeeld de dissertaties die er de afgelopen decennia over Lucebert geschreven zijn. Stuk voor stuk mooie, belangwekkende boeken die de poëzie van Lucebert inhoudelijk toegankelijk hebben gemaakt.

Zo was C.W. Van de Watering in 1979 de eerste die Luceberts poëzie op basis van een heldere syntactisch-semantische analyse in een mystiek kader plaatste. In 1994 voegde Anja De Feijter daar nog een berg intertekstuele informatie over de joodse mystiek, de kabbalah en de poëzie van Hölderlin aan toe. Tenslotte verscheen onlangs, eigenlijk tijdens het schrijven van dit essay, de dissertatie van Jan Oegema, die beduidend verder gaat dan zijn voorgangers en onder andere aan de hand van biografische gegevens en lang genegeerde teksten laat zien hoe intens Luceberts mystieke beleving is geweest.

Oegema bespreekt tevens, als eerste, *en detail* alle verdiensten en gebreken van de belangrijkste Lucebert-studies. Eén beperking ziet hij echter over het hoofd, omdat hij daar zelf ook onder gebukt gaat.

De belangrijkste verdienste van de drie dissertaties is dat zij de inhoudelijke betekenis (het semantisch niveau) van Luceberts poëzie in grote lijnen duidelijk hebben gemaakt. Maar tegelijk ligt daar ook de grootste beperking. De poëzie van Lucebert, zoveel staat inmiddels wel vast, is mystieke poëzie. Alleen in welke mate en op wat voor manier? Was de mystiek voor Lucebert slechts een welkome beeldtaal, of was hij daadwerkelijk religieus? Aan de hand van deze vraag valt prachtig af te lezen hoe het religieuze aspect in de poëzie de laatste jaren weer mag.

Trachtte Van de Watering de religieuze connotaties nog expliciet te onderdrukken, en voegde De Feijter voornamelijk interteksten toe zonder zich op glad ijs te wagen, Oegema is de eerste die Lucebert gewoon een mysticus noemt, zij het niet zonder allerlei slagen om de arm. In zijn conclusie stelt hij nog dat Lucebert een sceptisch mysticus is, ‘niet een gelovend’.

Deze terughoudendheid wordt volgens Oegema (ook bij hemzelf) veroorzaakt door het feit dat de religieuze en theologische connotaties van de mystiek niet passen bij het beeld van Lucebert als cultuurhistorische rebel.

Ik denk echter dat er nog een oorzaak is, en die is gelegen in de beperkte benadering van de dissertatieschrijvers. Zij richten zich voornamelijk op de semantiek, dat wil zeggen de woordbetekenis. Niet alleen stuit je dan vooral op Luceberts pessimisme, je krijgt ook nooit echt vat op de keerzijde hiervan.

Tekenend voor die fixatie op de betekenis is het ontbreken van ieder systematisch onderzoek naar klank en ritme in de proefschriften. Terwijl toch de

bijzondere vormgeving een van de meest in het oog (en het oor) springende aspecten van Luceberts poëzie is.

In zekere zin heeft Van de Watering meteen de toon gezet door zijn analyse te beginnen met de constatering dat het gedicht dat hij onderzoekt geen rijm en geen metrum heeft. Daarmee zijn wat hem betreft klank en ritme afgedaan. Later ziet hij nog wel wat 'klankrapprochementen', maar dat zijn extraatjes, franje bij de reeds aan het licht gebrachte betekenis. Ook bij De Feijter, die meer op vormaspecten ingaat (met name in het hoofdstuk over Hölderlin, waarover later), zijn ritme en klank toevoegingen. Oegema gaat er slechts incidenteel en zeer beperkt op in, en alleen als het in zijn betekeniskraam te pas komt. Van de Watering wijst ook de oorzaak van deze blinde vlek aan: 'Natuurlijk hebben klankverschijnselen geen bewijskracht.'

Afgezien van het feit dat je je kunt afvragen wat er in de genoemde dissertaties nu werkelijk *bewezen* wordt, is het vooral schrijnend dat juist bij Lucebert de formele analyse zo is veronachtzaamd. Zijn poëzie is gereduceerd tot een semantische puzzel, waarbij het primaire effect meer en meer verloren gaat. En zolang de Lucebert-studie zich beperkt tot semantische analyses, zal zij de essentie, Luceberts mystieke gedrevenheid, missen.

Nota bene Oegema zelf citeert uit een handboek over mystiek: 'Het wezen van de mystieke taal schuilt in het *hoe*, niet in het *wat*, in de *wijze* van spreken, niet in de *inhoud*.' Rodenko zei het in 1955 al: 'Een gedicht moet u iets doen, niet iets vertellen.' Maar zijn raad wordt nog altijd in de wind geslagen.

Taalactie

Een van de weinigen die een poging heeft gedaan om bij de primaire effecten van Luceberts poëzie te geraken, is J.J. Oversteegen, in zijn onvolprezen boek *Anastasio en de schaal van Richter*. Tekenend natuurlijk dat Oversteegen dit boek schreef aan het eind van zijn academische carrière. In *Anastasio* zoekt Oversteegen een nieuwe benadering van Lucebert en eigenlijk van alle poëzie. Ook Oversteegen stoort zich aan het feit dat het lezen van poëzie vaak gelijkgesteld wordt met 'ontcijferen'. Het leggen van semantische verbanden neutraliseert de dynamiek van het gedicht.

In het werk van Lucebert, stelt Oversteegen, is juist het op elkaar botsen van verschillende betekenissen - Oversteegen noemt ze liever 'idiomen' - een wezenlijk kenmerk. Die verschillende idiomen (bij voorbeeld de Kabbalah, de spreektaal, het poëticale idioom, Hölderlin, het rebelse, het prenatale of het Christelijke idioom), die idiomen 'werken ieder voor zich direct op de lezer, en ontlenen hun verband niet aan regelmaat in de opeenvolging, integendeel: zij botsen vaak. Juist die weerstand tegen normalisering maakt van

het gedicht iets anders dan de reproduktie van relaties die wij in onze ervaringswerkelijkheid als natuurlijk aannemen; het geeft het gedicht zijn uitzonderlijke, aktieve karakter. Een gedicht is altijd een taalaktie.'

In die taalactie schuilt volgens Oversteegen nu juist 'dat poëtische moment, de poëtische sensatie'. Natuurlijk gaat het bij Oversteegens idiomen nog altijd om betekenis, maar niet zo zeer om de betekenis-an-sich, maar om hoe verschillende betekenissen worden ge-effectueerd. Oversteegen voegt er ten slotte nog aan toe dat die botsende idiomen vaak worden aangezwengeld door 'krachtige visuele en auditieve impulsen die uit de tekststroom naar voren springen.' Precies daar gaat het mijns inziens om.

De lichamelijk taal

Ook Rodenko deed zijn uiterste best om het effect, de dynamiek van Luceberts poëzie voor andere lezers beleefbaar te maken. In zijn prachtige essays komt Rodenko voortdurend met de term 'lichamelijke taal' op de proppen, waarbij hij zich dan steevast beroept op Lucebert.

Toch is de lichamelijke taal misschien meer een erfenis van Rodenko dan van Lucebert. Natuurlijk, Lucebert gebruikt de term een paar keer in zijn poëzie, maar Rodenko heeft getracht het begrip een bredere inhoud te geven: 'wat de experimentelen nu trachten te doen, is de taal weer gewicht, weer zwaartekracht te geven, en wel door haar opnieuw te verankeren in haar zuiver lichamelijke oorsprong. Zij willen in het woord een geste, een uitdrukkingsbeweging zien van de totale mens: geest, ziel én lichaam. [...]De taal zelf wordt lichamelijk ervaren, niet als "uitdrukking" van een idee, maar als lichamelijke geste, als uitdrukkingsbeweging.' Zulke ambitieuze omschrijvingen intrigeren klaarblijkelijk, want de roep om lichamelijke poëzie steekt in de hedendaagse literatuur nog regelmatig de kop op, al weet niemand er werkelijk iets mee aan te vangen.

Ook de Lucebert-interpreten komen allemaal te spreken over Luceberts lichamelijke taal, en allemaal hechten ze er groot belang aan. Oegema heeft in zijn proefschrift alle mogelijke definities op een rij gezet. Ik zal ze niet herhalen. Waar het uiteindelijk op neer komt is dat de lichamelijke taal het kruispunt, of de synthese is van alle mogelijke opposities in Luceberts oeuvre: 'De "lichamelijke taal" is de formule van mystieke verlatenheid en mystieke glorie, van goddelijke absentie en goddelijke presentie, van menselijke schande en menselijke verheffing, van het gespleten *ik* en het geheelde *ik*, van rationaliteit en irrationaliteit, van scheppingsangst en scheppingskracht, van dichterlijke nederlaag en dichterlijke overwinning - en dan benoem ik slechts een deel van de polariteiten die besloten liggen in de formule die bijna heel het spectrum van Luceberts (ontstaans) poëticale en exis-

tentiële noties en attitudes organisch in zich opneemt.'

Maar opnieuw gaat het hier exclusief om de inhoud en niet om het *hoe*. Hoe bewerkstelligt de lichamelijke taal die dichterlijke nederlaag en die dichterlijke overwinning? Oegema geeft liefst tien deeldefinities van de lichamelijke taal, maar de meest voor de hand liggende vind ik er niet tussen.

De lichamelijke taal verwijst, volgens mij, naar de primaire kracht van de taal, die schuilt in de vorm. Is een gedicht geschreven in de lichamelijke taal dan wil dat zeggen dat de vorm primair effectief is via allerlei lichamelijke sensaties tijdens het lezen, sterker, of minstens even sterk als de woordbetekenis.

Minstens even sterk, want natuurlijk speelt ook de woordbetekenis een rol. Pure klankpoëzie is Lucebert niet genoeg, altijd schuift de betekenis er weer ergens tussen. Noodzakelijk.

Een puur lichamelijk gedicht is dan ook een ideaal, een utopie. Vandaar ook dat Lucebert in 1966 kon stellen: 'De poëzie is voor mij een notie van het feit dat je lichaam en taal niet samen kunt voegen.' Een uitspraak die analoog, bijna identiek, is aan wat Lucebert verderop in hetzelfde interview zegt: 'Ik schrijf een mystieke poëzie, zonder God.'

Op dit 'echec' hebben alle interpreten reeds gewezen, maar de bevlogenheid, het geloof, dat juist de uitzonderlijke kracht van dit echec bepaalt, heeft niemand werkelijk aan het licht kunnen brengen.

In 1951 schreef Lucebert in de 'Open Brief aan Bertus Aafjes': 'Heeft U zich reeds gezuiverd tot Orphuis, spreekt u reeds het woord dat de stenen doet vliegen en de dieren laat spreken? Misschien heeft U het eens geprobeerd te worden de Orphuis, waarin ik geloof en waarnaar ik in mijzelf uitzie, maar U bent na de eerste probeersels er gauw mee opgehouden omdat het offer U afschrok, omdat de waarheid in de geest U te gevaarlijk was. Nu houdt U het met het gezond verstand en hoont mij omdat ik animaal stamel, omdat ik in mijn nood en benauwenis het ons dienende dier opzocht.' Dit dienende dier is niets meer en niets minder dan het lichaam (dat blijkt ook uit het vervolg van de brief). Gedreven door een orfisch geloof heeft Lucebert de taal in haar lichamelijk beleefbare schoonheid opgezocht, dit is: de vorm.

Op Oegema na misschien is er niemand die gelooft dat Lucebert hier werkelijk in gelooft, en in elk geval is er niemand die het geloofwaardig navolgbaar heeft weten te maken.

Begrijpelijk is het wel, want in zijn gedichten *vertelt* Lucebert ons de meeste tijd dat er weinig reden is om opgewekt te zijn; god, de engel, het lichamelijk gedicht, welke *unio mystica* of paradijselijke staat dan ook, ze zijn onbereikbaar, ze zijn ouderwets en afgeschreven. Maar tegelijk *doen* zijn gedichten niets anders dan ernaar streven. Blijkbaar is Lucebert er toch van overtuigd dat het streven naar het onbereikbare zin en richting geeft aan het leven en

aan de kunst. Die mystieke gerichtheid, uitgedragen door een lichamelijk ervaren en te ervaren poëzie is het wezen van Luceberts poëzie.

In een interview met *De Groene* uit 1991 wijst Lucebert zelf op het verschil tussen vertellen en doen: ‘Schilderijen moeten aan de ene kant een element van heftige emotie, ironie, agressie, angst uitstralen. Anderzijds moeten ze ook troostrijk zijn, in de zin dat ze toch vertrouwd, plezierig ogen door aangename kleurschakeringen. In zekere zin geldt dat ook voor mijn gedichten. Ze behelzen een pessimistische levensopvatting, maar ze zijn ook klankrijk, met alliteraties, binnenrijmen. Ze zijn zeer hecht gebouwd. Ze klinken en bekken erg goed.’

Sporen van de engel

In de beruchte ‘Open Brief aan Bertus Aafjes’ uit 1951 schrijft Lucebert ook al dat de grote godgelijke hoogten in de poëzie onhaalbaar zijn geworden. De oorzaak, zegt hij, is gelegen in ‘de tweede, de Babylonische zondeval’. Dichters van na de Tweede Wereldoorlog of beter: dichters van de moderne tijd, want het begint al met Hölderlin, worden niet meer bezield door een geloof, ze geloven niet meer waarlijk in de kracht van de poëzie. Het is deze Babylonische (dat wil zeggen: talige) zondeval ‘die niet alleen aan de dichterlijke stem het lichaam, zijnde de levenwekkende en bevestigende adem, onttrok, maar waardoor ook de stem van de engel zo ijl werd dat wij, sterfelijken, het lichaam van die stem niet meer kunnen waarnemen, dat de adem der engelen door ons heen is gaan waaien zonder ons nog te beleven en te bewegen.’

Toch, misschien, zijn er in Luceberts poëzie nog sporen van de engel aanwijsbaar, contouren van ‘het lichaam zijnde de levenwekkende en bevestigende adem’. Wat mij in elk geval iedere keer wanneer ik deze gedichten herlees, beleeft en beweegt is het ritme.

Weinig, tot op heden, is er geschreven over metrum en ritme in de poëzie van Lucebert, terwijl iedereen het erover eens lijkt dat Lucebert een van de meest ‘muzikale’ dichters uit ons taalgebied is. Sterker nog: de dichter zelf heeft meerdere malen benadrukt dat het ritme het belangrijkste aspect is bij het ontstaan van een gedicht. Zo stelde hij ooit dat hij van alle experimentele dichters de klassieke waarden van de poëzie het meest trouw was gebleven, en bij die waarden noemt hij ‘een lichamelijk beleefbaar metrum’! Tegen *de Volkskrant* vertelde hij in 1987: ‘Bij het maken van gedichten is het ritme voor mij heel belangrijk. Ik ben een ouderwetse dichter in dat opzicht: het metrum en het ritme. En de ademhaling: hoeveel adem heb je nodig voor een bepaalde regel, en bekt dat goed ten opzichte van de regels die erop volgen.’

Het ritme, in combinatie met allerlei klankstructuren (zoals rijm, alliteratie, assonantie, etc.) is in mijn ervaring - en daarop fundeer ik mijn omschrijving van de lichamelijke taal - vrijwel onmiddellijk actief tijdens het lezen. De vorm veroorzaakt allerlei primaire sensaties waarin of waarlangs zich pas in tweede instantie de betekenis nestelt.

Maar hoe werkt het? Het ritme in Luceberts poëzie onttrekt zich aan alle bestaande concepten op dit gebied.

Oversteegen heeft het over auditieve impulsen, en Rodenko komt, wanneer hij het over het lichamelijk gedicht heeft, steeds weer uit bij klank en ritme, maar het ontbreekt deze twee briljante geesten nog aan een instrument om hun gewaarwordingen zichtbaar te maken.

Ik ga nog een keer, en nu iets verder, terug. In 1924 publiceerde de Russische Formalist Juri Tynjanov zijn boek *Over het probleem van de poëtische taal*, waarin hij lezende in de poëzie van zijn tijd (Majakovski, Chlebnikov) concludeerde dat de vaste metrische schema's niet langer volstonden om het ritme in de moderne poëzie te beschrijven. Tynjanov zag eerder verschillende metrische impulsen' binnen een gedicht op elkaar botsen. Het is jammer dat Tynjanov nooit poëzie van Lucebert heeft kunnen lezen, want zijn verstheorie lijkt deze poëzie op het lijf geschreven (en omgekeerd). Bovendien benadrukt Tynjanov in een voetnoot het 'motorisch-energetisch karakter' van het ritme, waarmee hij het meest ver reikende, maar helaas nooit uitgewerkte, verband heeft gelegd tussen lichaam en taal. Tynjanovs verstheorie is sowieso nooit echt in de praktijk gebracht of verder ontwikkeld.

De enige die een stap verder heeft gezet, zonder onmiddellijk in de val van betekenis en bewijs te lopen, is de Franse poëzietheoreticus Henri Meschonnic. In zijn polemische, soms wel zeer retorische boeken ontwikkelde Meschonnic in de jaren tachtig een notatiesysteem waarin metrische impulsen, in samenhang met klankeffecten als rijm en alliteratie, zichtbaar gemaakt kunnen worden.

Notatiesystemen werden traditioneel gebruikt om versvoeten en metrische schema's aan te tonen, en om gedichten te scanderen. Daar gaat het nu niet langer om. Het notatiesysteem, op basis van Tynjanov en Meschonnic is uiterst geschikt om de dichtheid en de directheid van de lichamelijke taal zichtbaar te maken. De sporen van de engel. Het is nog maar een begin.

Neem bij voorbeeld de derde strofe uit 'Het proefondervindelijk gedicht'. In dit gedicht, en in deze strofe, inderdaad geen traditioneel rijm of metrum. Maar bij nader toezien zijn alle regels door middel van klank en ritme aaneengeschakeld tot één lange zin met een hevig crescendo:

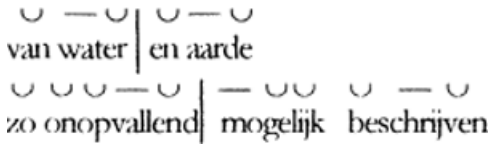
mijn gedichten zijn gevormd
door mijn gehoor
en door de bewondering voor
en de verwantschap met
friedrich hölderlin & hans arp

In de eerste regel is er al een klankovereenkomst, een combinatie van assonantie en alliteratie, die in de tweede regel voortgezet wordt: mijn gedichten/zijn gevormd/mijn gehoor. Toch valt deze groep pas op nadat het volle binnenrijm door/gehoor/door/voor de klankstructuur op de voorgrond plaatst. De parallelle ritmisch-syntactische constructie laat de vierde regel naadloos aansluiten op de derde (zoiets bedoelt Lucebert ongetwijfeld met ‘goed bekken’). De derde regel is met het accent op ‘door’ (gesteund door het rijm) een amfibrachische impuls, die in de vierde regel nog naklinkt in ‘verwantschap’. De vierde regel heeft ritmisch maar vooral syntactisch het effect van suspens waarna de onthulling volgt: friedrich hölderlin & hans arp, namen waarin de accentverdeling compleet anders is dan in de voorgaande regels, waardoor de genoemde dichters nog sterker in het voetlicht worden gezet.

Het effect van de aaneengeschakelde regels tot een lange, in de ervaring (door de vierde regel) eigenlijk tè lange zin, demonstreert meteen Luceberts verwantschap met Hölderlin. De Feijter noemt dit in haar proefschrift de ‘brede dictie’, wat op zich juist is, maar door de term dictie ook erg versluierend. Verschillende Duitse theoretici hanteren de term ‘der lange SatzRhytmhus’. Het lange-zinsritme is beter, want waar het om gaat is dat het ritme, dat wil zeggen het ritme in combinatie met het rijm, de lange zin als een geheel bijeen houdt, waardoor een effect van overvloed en overrompeling ontstaat. Hölderlin hanteert dit procédé veelvuldig, evenals Rilke.

Nog een voorbeeld, de eerste strofe van het beroemde eerste gedicht uit de cyclus ‘de analphabetische naam’:

Opnieuw één lange zin in bedwang gehouden door het ritme. En opnieuw overal actieve klanken, de /ij/ in schoonheid/meisje/beschrijven; de/ *sch/* in schoonheid/beschrijven; de /a/ in kracht/onopvallend; de /aa/ in water/aarde; de /*oo*/ in schoonheid/mogelijk; de /d/ in dat/doen/de; allemaal zijn ze werkzaam, mede dankzij het aanwezige ritme. Met name het opnieuw optreden van een sterke amfibrachische impuls is opmerkelijk:

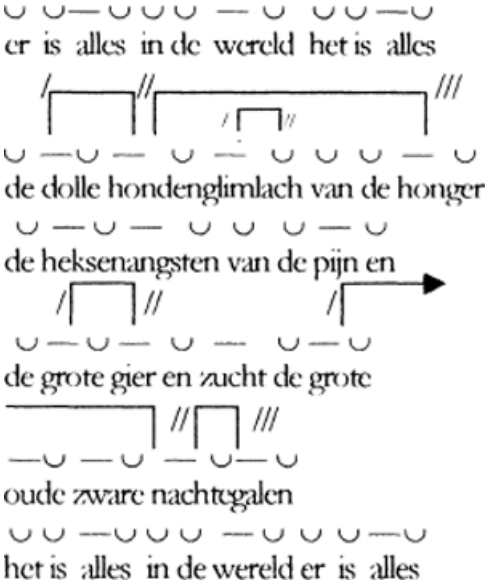


In ‘mogelijk’ zien we dan een ouderwetse, functionele antimetrie. ‘Wat ik met het gedicht doe,’ vertelde Lucebert eens, ‘is te vergelijken met dat wat de boppers met de jazz deden, ze hieven het akkoordenschema en de beat niet op, maar maakten die slechts ingewikkelder, zodat er meer spelmogelijkheden vrij kwamen.’

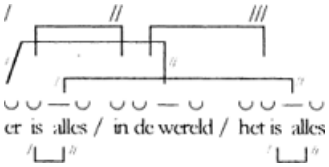
De ritmisch-syntactische suspens culmineert in het woord ‘beschrijven’, dat idiomatisch vreemd is aan de rest van de strofe: een schoolvoorbeeld voor Oversteegens idiomentheorie: enerzijds botst het, anderzijds (door de kracht van de vorm) neem je de samenhang als volkomen vanzelfsprekend aan.

Ook opmerkelijk is het feit dat Lucebert veel van driesyllabische ‘versvoeten’ gebruik maakt, wat zijn poëzie de voortdurende zangerigheid verleent.

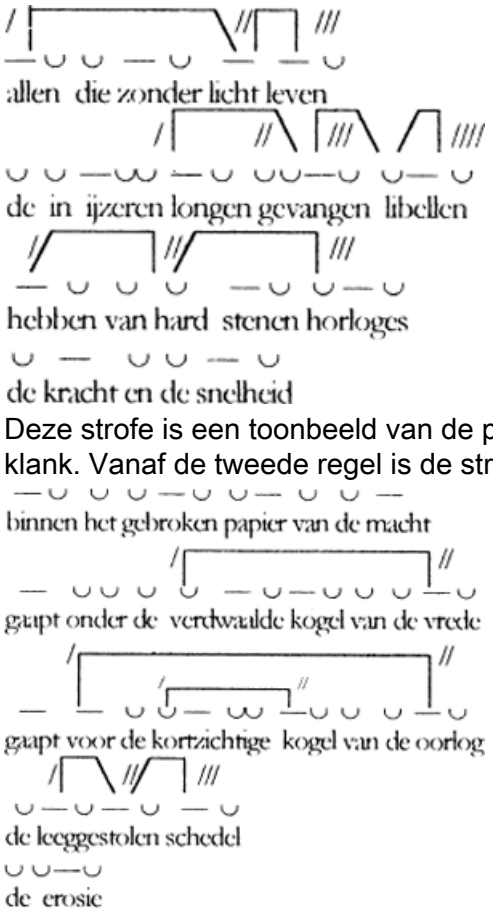
Ten slotte het gedicht waarmee ik begonnen ben, er is alles in de wereld:


er is alles in de wereld het is alles
de dolle hondenglimlach van de honger
de heksenangsten van de pijn en
de grote gier en zucht de grote
oude zware nachtegalen
het is alles in de wereld er is alles

De betoverende eerste regel steunt op interne overeenkomsten in klank en accent. Iedere klank, iedere syllabe staat wel in verbinding met een of meer anderen en dat op zo'n klein oppervlak, het is nauwelijks nog te noteren. Het belangrijkst is misschien de herhaling van het woord ‘alles’, gevat in een subtiel verschillende intonatiecontour omdat ‘alles’ in eerste instantie het midden van de zin is, en later het einde.

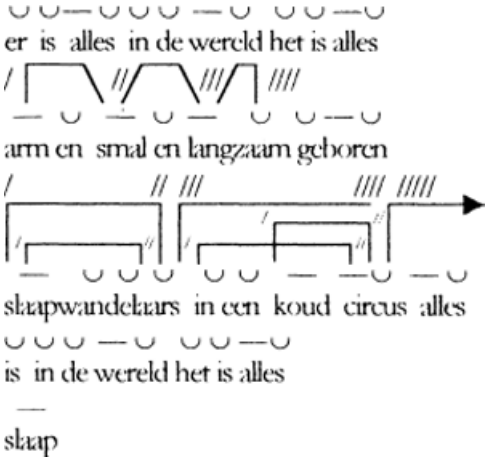


De regel draagt ook het drama van het hele gedicht, door de variatie aan het eind van de eerste strofe en in de laatste strofe. Voorts zijn er in de eerste strofe talloze assonanties en alliteraties, de /s/; de /i/; de /h/; de /g/, ik som ze niet allemaal meer op. De metrische impuls in regel 2 tot 5 is sterk trocheïsch. In de tweede strofe komt echter de amfibrachische impuls weer naar voren:


allen die zonder licht leven
de in ijzeren longen gevangen libellen
hebben van hard stenen horloges
de kracht en de snelheid
binnen het gebroken papier van de macht
gaapt onder de verdwaalde kogel van de vrede
gaapt voor de kortzichtige kogel van de oorlog
de leeggestolen schedel
de erosie

Deze strofe is een toonbeeld van de pessimistische inhoud versus de aangename klank. Vanaf de tweede regel is de strofe zuiver amfibrachisch.

Door het volle accent op ‘gaapt’ waarmee de tweede en derde regel openen, krijgt deze strofe een stram, militant karakter zeker ten opzichte van de vloeiende tweede strofe. Doorlopend blijft echter de dichtheid van de klank, hier met name de alliteratie van passende, harde, klanken als de /g/ en de /k/. De laatste regel is een toevoeging die het harde karakter van deze strofe weer verzacht. Bovendien wordt hiermee ook het viersyllabige ‘thema’ van het gedicht hernomen, waarna meteen de reprise van de eerste regel volgt:


er is alles in de wereld het is alles
arm en smal en langzaam geboren
slaapwandelaars in een koud circus alles
is in de wereld het is alles
slaap

Net als in de eerste strofe hier volop klinker - en medeklinkerrijm. Opvallend zijn de forse accenten op arm/smal/ langzaam, versterkt natuurlijk door het rijm. De betreffende regel loopt uit in een vloeiender amfibrachys, wat waarschijnlijk opnieuw het effect van troost en mededogen oproept.

Voelbaar is ook de vertraging in deze regel, misschien door het accent meteen aan het begin, of de herhaling van ‘en’ of mogelijk het tot slot optreden van langere klinkers in ‘langzaam’ en vooral ‘geboren’. In elk geval heeft het effect op mijn motoriek. Dat wil zeggen: mijn innerlijke motoriek, die vergelijkbaar is met de stille stem die leest in mijn hoofd. Het vloeien van de regels, zeker de amfibrachische impulsen, de snellere of botsende accenten, de gehele ritmisch-syntactische contouren zijn, wanneer ik lees, allemaal bespeurbaar in mijn lijf. In ademhaling, spanning en ontspanning in het middenrif, of misschien impulsen door de zenuwbanen, ik weet het niet, maar aanwezig is het, net als die leesstem in mijn hoofd, die voor veel lezers wel herkenbaar zal zijn.

Fors botsende accenten zijn er in de derde regel van de strofe: ‘koud’ en ‘circus’, een botsing die wordt verzacht door het feit dat circus met zijn dubbele /s/ weer perfect in het ‘thema’ past. Het thema wordt meteen hernomen, omgekeerd en verdeeld over twee regels gegeven, wat het gedicht enorme schoonheid en drama geeft.

Allemaal apothekerspraatjes, zou Nijhoff zeggen. En misschien is het wel potjeslatijn voor veel poëzieliefhebbers. Natuurlijk moet je je van al deze streepjes en boogjes tijdens het lezen en ook tijdens het schrijven niet bewust zijn. Maar het effect, de waarde van de poëzie van Lucebert schuilt in de techniek, de schoonheid. En wil men daar meer oog voor krijgen, dan moet er ook een taal voor zijn.

Lucebert, wordt beweerd, maakte geen school. Maar bevlogenheid leer je niet op school.

En natuurlijk is de lichamelijke taal in alle poëzie in diverse gradaties aanwezig.

Toch waren er bij de nominaties voor de VSB poëzieprijs 1999 twee dichters die expliciet en eindelijk zonder de geijkte citaten refereerden aan Lucebert. In *van de vierkante man* van Ilja Leonard Pfeijffer staat het gedicht 'Het spel en de wolken' dat is geschreven 'indachtig de luchtmens'. Maar niet alleen dit gedicht, vele gedichten uit de bundel doen door hun lange zinnen, krachtige ritmiek, de lyriek, de spreektaal en de vele idiomen, denken aan Lucebert.

En Anneke Brassinga schreef in haar bundel *Huisraad een* 'Zwaanzang voor Lucebert', een stijlvol in memoriam, getuige de tweede strofe:

> Onder het negenenzestigen is hij verrast.
> Laat ons hopen dat hij zich volledig heeft gebeft
> aan het wijdbeense zwerk en de eenvouds verlichte
> klatering hem nu omsluit als veren een zwaan
> in het buitendijks onvertogene. Van tedere woede
> zijn wij beroofd.

Maar ook bij Brassinga herinnert meer aan Lucebert, zoals het radicaal aaneenrijgen van woorden en de nauwgezette dictie. Tijdens de laatste Nacht van de Poëzie van deze eeuw las Brassinga haar eigen, op het oog ontoegankelijke poëzie zo fraai, zo precies, dat de verzen prompt glashelder en duidelijk werden. Zo ongeveer moet het de toehoorders van Lucebert in de jaren vijftig zijn vergaan.

Ik wil hiermee noch Pfeijffer, noch Brassinga als opvolgers van Lucebert bestempelen. Dan had ik ook Ouwens moeten noemen. Er is na Lucebert niet één dichter wiens poëzie zo op mijn innerlijke motoriek werkt als Ouwens, al is het bij Ouwens meer een kwestie van een alle taalcentra overschrijdende syntaxis, dan van metrum en ritme. Dat maakt Ouwens tot een meer cerebrale dichter in vergelijking met de lyrische Lucebert. Maar niet voor niets valt ook Ouwens als 'groot en mystiek dichter' inmiddels hors concours.

Lucebert echter behoeft geen opvolger. Al is hij bij het volgende Boekenbal 'een dichter uit de vorige eeuw', Lucebert blijft.

Koen Vergeer (1962) is schrijver en poëziecriticus bij De Morgen *en* Ons Erfdeel. *Hij publiceerde de romans* Sagrada familia *(1996) en* Dossier Delvaux *(1997). Recentelijk verscheen* De Formule 1-fanaat, *een adembenemende mengeling van autobiografie en racehistorie*.

Ron Elshout

Een paar momenten zijn duurzaam
Aantekeningen bij gedichten van Gerrit Kouwenaar

Wanneer er één dichter in het Nederlandse taalgebied een hors concourspositie bereikt heeft, dan is dat Gerrit Kouwenaar. Zijn oeuvre, verzameld in *Gedichten 1948-1978* en in *helder maar grijzer, gedichten 1978-1996*, is onaantastbaar.[1.] Enerzijds staat het 'boven de wet' en kan het slechts met maatstaven gemeten worden die door Kouwenaars eigen werk zijn aangelegd, anderzijds schijnen er nog steeds poëzielezers te zijn die vast zitten aan de vooroordelen die steeds maar weer op de gedichten van Kouwenaar worden losgelaten en die er daardoor niet toe komen zijn werk (goed) te lezen, laat staan te savoureren.

Kouwenaars werk is in de loop der tijd geïnstitutionaliseerd tot 'geschiedenis'. *Literair Lustrum* (1967), een panorama van de literatuurgeschiedenis over de periode 1961-1966, bevat een profiel van Gerrit Kouwenaar door Rein Bloem.[2.] R.L.K. Fokkema besteedde in 'de literair-historische documentairenis'. *Het komplot der Vijftigers* (1979) ruim aandacht aan Kouwenaar als een der boegbeelden van die generatie.[3.] In het vervolg op *Literair Lustrum, Het Literair Klimaat 1970-1985*, verklaarde Jan Kuijper in het essay 'Poëzie is altijd een kwestie van sommigennis'. Kouwenaar tot één van die sommigen.[4.] *Het Literair Klimaat 1986-1992* bevat weliswaar geen afzonderlijk profiel van Kouwenaar, maar in het essay van Tomas Lieske over de poëzie van die tijd speelt hij wel opnieuw een opmerkelijke rol.[5.]

In 1986 verscheen *De killer, over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar*, het proefschrift van Wiel Kusters, in 1983 voorafgegaan door *Een tuin in het niks, vijf opstellen over Gerrit Kouwenaar*, ook van de hand van Kusters.[6.] Bij de zeventigste verjaardag van de dichter wijdde het literaire tijdschrift *De Revisor* een nummer aan de dichter. Tamelijk recent publiceerde G. Sötemann *Verzen als leeftocht, over Gerrit Kouwenaar*.[7.]

Gerrit Komrij verklaarde het werk van Kouwenaar beurtelings dood en heilig. Het eerste geschiedde door in geschrifte het werk van de Vijftigers passé te noemen en een minimale, 'dwarse' keuze van hun poëzie op te nemen in zijn Beroemde

1. Gerrit Kouwenaar, *Gedichten* 1948-1978. Amsterdam, Querido, 1982: *helder maar grijzer, gedichten 1978-1996*. Amsterdam, Querido, 1998; *een glas om te breken*. Amsterdam, Querido, 1998.
2. Rein Bloem, 'Gerrit Kouwenaar: Van ding naar taal naar ding'. In: *Literair Lustrum I*, samengesteld door Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira, J.J. Oversteegen. Atheneum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1967.
3. R.L.K. Fokkema, *Het komplot der vijftigers. Een literair-historische documentaire*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1979; *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1999.
4. Jan Kuijper, 'Poëzie is altijd een kwestie van sommigen. Over Ouwens, Kopland, Faverey, Kouwenaar, Vroman.' In: *Het literair klimaat 1970-1985*, onder redactie van Tom van Deel, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans. Amsterdam, De Bezige Bij, 1986.
5. Tomas Lieske, 'Een heester van vertwijgde kansen. De poëzie.' In: *Het literair klimaat 1986-1992*, onder redactie van Nicolaas Matsier, Cyrille Offermans, Willem van Toorn en Jacq Vogelaar. Amsterdam, De Bezige Bij, 1993.
6. Wiel Kusters, *Een tuin in het niks. Vijf opstellen over Gerrit Kouwenaar*. Amsterdam, Querido, 1983; *De killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar*. Querido, Amsterdam, 1986.
7. A.L. Sötemann, *Over poëtica en poëzie*. Groningen, 1985; *Verzen als leeftocht. Over Gerrit Kouwenaar*. Groningen, Historische Uitgeverij.

Bloemlezing, het tweede door in *In Liefde Bloeyende* een zeer positief mini-essay op te nemen over Kouwenaars gedicht ‘Men moet’.[8.]

Vooral sinds Joost Zwagerman in *de Volkskrant van* 6 november 1987 onder de titel ‘Het juk van het grote Niets’ dichters als Wiel Kusters, Peter Nijmeier, Hans Tentije en Peter Zonderland als epigonen van Kouwenaar kenschetste, waarbij hij *en passant* ook Bernlef en Kopland ervan beschuldigde dat ze ‘onrustbarend in het wit wroeten’, is het welhaast een automa-

8. Gerrit Komrij, *In Liefde Bloeyende. De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de twintigste eeuw in 100 en enige verzen*. Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 1998.

tisme geworden bepaalde poëzie in het licht, of liever: in de schaduw van Kouwenaars poëzie te zien. Kouwenaar zou ‘school gemaakt hebben’ met zijn ‘talige’, ‘hermetische’, ‘autonome’ poëzie. Opvallend genoeg haast men zich altijd om de poëzie van Kouwenaar zelf van dergelijke aanvallen uit te sluiten. Al dan niet voormalige Maximalen als Koos Dalstra, Joost Zwagerman, Arthur Lava en René Huigen roepen steevast dat het ‘slechts’ om zijn ‘epigonen’ gaat, zijn eigen werk is hors concours, zijn meesterschap staat buiten kijf. (Van een daadwerkelijk *onderzoek* naar dat vermeende epigonisme heb ik trouwens nog nooit kennis genomen. Ik heb de indruk dat Kouwenaar eerder invloed heeft gehad op bepaalde poëticale opvattingen, dan op de poëzie zelf.)

Dat Kouwenaars meesterschap niet alleen Maximaal, maar ook breed erkend is, blijkt ten slotte wel uit het gegeven, dat men de dichter zo'n beetje alle prijzen heeft toegekend die er voor Nederlandstalige poëzie te vergeven zijn, tot en met De Prijs der Nederlandse Letteren toe.

Kouwenaars oeuvre is, kortom, volledig gecanoniseerd. Dat lijkt een uitsluitend begerenswaardige positie, maar er zijn kanttekeningen bij te plaatsen. Poëtisch werk dat zijn eigen maatstaven genereert doordat de poëtische opvattingen van de dichter via dat werk expliciet worden, of doordat hij en anderen er in andere context uitspraken over hebben gedaan, kan op den duur nog nauwelijks rekenen op eerlijke kritiek, zeker niet als deze uitspraken een eigen leven gaan leiden.

Lezers wennen aan een zekere kwaliteit en de verwachtingen zullen steeds hoger gespannen zijn, verwachtingen waaraan Kouwenaar overigens kwantitatief in mindere, maar kwalitatief in steeds hogere mate voldoet. Een onwelwillende criticus zal een steeds verder ontwikkelende verfijning van stijl bestempelen als ‘herhaling’. Het lijkt wellicht in eerste instantie een wat zotte vergelijking, maar wat dit betreft zijn er opvallende overeenkomsten met de reacties op het televisiewerk van Kees van Kooten en Wim de Bie. Hun lange tijd volgehouden televisiesatire van hoge kwaliteit zorgde voor veel waardering, maar de gewenning eiste een onverbiddelijk tol: ‘Hoe goed het allemaal ook is, we kennen het nu wel.’

En al snel ontstaan er nostalgische gevoelens naar een tijd waarin het nog allemaal nieuw en verrassend was.

Dit soort kritiek zorgt voor een zekere beeldvorming rond het werk die maakt dat Kouwenaar niet goedgezinde critici, die door de status aparte van zijn werk niet om nieuw verschenen bundels heen konden, steeds maar terugkwamen op dezelfde, alsmaar opnieuw gedebiteerde clichés. Men beroept zich in besprekingen op halve en halfbakken interpretaties van uitspraken van Kouwenaar zelf, zoals ‘het gedicht is een ding’, en ‘alle persoonlijke tarra eruit halen’ om diens werk als ‘herhaling’ of als ‘code’ te karakteri-

seren, en ziet daarbij over het hoofd dat Kouwenaar met zijn uitspraken iets anders bedoelde. Sötemann wijst er in zijn essaybundel terecht op dat de dichter dit soort uitspraken steeds weer liet volgen door ‘niet te miskennen toevoegingen in de geest van “die taal moet worden ontdaan, niet van persoonlijke gevoelens of ideeën, maar van persoonlijke gebondenheid’ - van anekdotisme dus, en dat is iets anders.’

Blijkbaar zijn dergelijke toevoegingen gemakkelijk. Zo gebruikte Redbad Fokkema omstreeks de tijd dat Kouwenaars bundel *de tijd staat open* (1996) verscheen, diens poëzie maar weer eens om de modernistische traditie te karakteriseren. Dat gaat er dan zo aan toe: ‘op taal gerichte poëzie in de lijn van Gerrit Kouwenaar [...] intellectueel, hermetisch [...] het exclusieve taalautonome karakter met voorbijzien van de werkelijkheid van alledag.’ Bizar is dat Fokkema het niet nodig vindt ook maar één regel van deze poëzie ‘in de lijn van Kouwenaar’ te citeren. Hij gaat breeduit voor diens gedichten staan en stuurt de lezers met zwaaiende armen weg.

foto: Chris van Houts

Later ontmoeten we Fokkema opnieuw, schrijvend aan zijn geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945, *Aan de mond van al die rivieren*. Daar speelt Kouwenaar uiteraard een belangrijke rol in. Blijkens het register is hij de meest genoemde dichter. Wie echter deze geschiedenis leest, komt tot de ontdekking dat - alweer - niet Kouwenaars poëzie een prominente plaats krijgt toebedeeld, maar zijn poëticale uitspraken. Deze zijn blijkbaar zo dwingend geweest dat alles wat hij gezegd en geschreven heeft automatisch in het keurslijf van ‘de taligheid’, ‘het autonome’, ‘het hermetische’, ‘de ding-dichter’ gewrongen wordt. Fokkema, die pretendeert een geschiedenis van de hedendaagse poëzie te schrijven, gaat zo goed als voorbij aan Kouwenaars gedichten uit *helder maar grijzer* (1978-1996) en vereenzelvigt Kouwenaars poëzie met de trefwoorden waarmee men zijn poëzie gemakshalve wenst te karakteriseren. Hij bevestigt en voedt daarmee de vooroordelen rond het werk van Kouwenaar opnieuw. Deze stereotypering leidt tot vooringenomen reacties. Zo tekende Tomas Lieske in *Het Literair Klimaat 1986-1992* uit de mond van Elisabeth Eybers op: ‘Een mens is soms sterk geneigd een gedicht ontoegankelijk te noemen, gewoon omdat hij nog geen moeite heeft gedaan om zich een beetje in het gedicht in te leven, maar ik vind wel dat poëzie communicatie moet zijn. Ik vind Kouwenaar bijvoorbeeld cryptisch, ontoegankelijk. [...]’ En op de vraag wat zij ervan zou vinden als zij zou horen dat Kouwenaar haar poëzie mooi vond: ‘Nou dat zou me echt verbazen. Ik kan mij dat moeilijk voorstellen, *zoals ik het mij ook niet zo makkelijk kan voorstellen dat iemand Kouwenaar voor zijn plezier leest, echt omdat hij hoopt daarvan te kunnen genieten*.’ [cursivering van mij. R.E.] Nu weet ik niet wat mevrouw Eybers precies onder ‘genieten’ of ‘plezier’ verstaat, maar ik moet bekennen dat ik hier vooral als bewonderaar van

Kouwenaars werk schrijf, omdat ik zijn gedichten uitermate *mooi* vindt en zeker niet in de laatste plaats *aangrijpend*. Hier is geen kenner à la Sötemann of Kusters aan het woord, maar eerder een liefhebber. (Hiermee heb ik overigens niet beweerd dat genoemde geleerden dat niet óók zouden zijn.)

De tuin in, in de tuin

helder maar grijzer bevat de bundels *het blindst van de vlek* (1982), *het ogenblik: terwijl* (1987), *een geur van verbrande veren* (1991) en *de tijd staat open* (1996). Vrijwel tegelijkertijd verscheen het uit acht gedichten bestaande, door Kees Nieuwenhuijzen meer dan schitterend vormgegeven e*en glas om te breken* (1998).

Wie in deze bundels Kouwenaars productie vanaf *Gedichten 1948-1978* overziet, kan vaststellen dat zijn gedichten absoluut niet ‘voorbijzien aan de werkelijkheid van alledag’. Integendeel, de elementen daaruit die aanleiding waren voor een gedicht zijn zelfs bij oppervlakkige lezing gemakkelijk te vinden: een gesprek tussen twee vrienden in Rotterdam (‘terwijl de stad als een bom lag te dromen’), een memorabel moment met vrienden op een berg (‘hoe wij daar zaten bevroren in hitte / één blauwe seconde, ontvreemd voor een later’), de dood van Lucebert (‘vanavond gehoord van je dood op een uur/dat de dag haast stilstond van vrede’), een herinnering aan Bert Schierbeek (‘drink ik / je hese stem van je woorden’), de dodenherdenking, zijn broer, de schilder, in de tuin.

Tamelijk willekeurig bladeren in het recente werk laat zien dat Kouwenaar zijn beeldtaal meer en meer is gaan ontlenen aan de wereld rond zijn huis in Frankrijk. De meeste ‘aanleidingen’ zijn gevonden in het zeer nabije van de werkelijkheid van alledag: een maaltijd, het huis, de verwarring na een moment van schrik, de dood van een vlier, de jonge vlier die ‘zijn verkankerde stamvader’ ontgroeit... momentopnames van de seizoenen.

De oppervlakkige beschouwer, die zich voornamelijk richt op de huis,-, tuin- en keukengedichten uit deze periode, zou hieruit kunnen afleiden dat Kouwenaars vroegere bevlogenheid, die in de vijftiger jaren enigszins marxistisch getint was, gedoofd is en dat zijn poëzie zich grotendeels teruggetrokken heeft uit de wereld. Zoals aan de opsomming hierboven af te lezen is, is eerder het tegendeel het geval.

In Kouwenaars vroegere poëzie kwam het beeld van ‘de tuin’ ook al voor. Waarschijnlijk was de ‘aanleiding’ toen het buitenverblijf van zijn ouders, een door de dichter als ‘paradijselijk’ ervaren en beschreven plek. Zo'n paradijs onttrekt zich voor een deel aan het dagelijks leven en vormt daar als het ware een oase in, maar de tuin die in *helder maar grijzer steeds* vaker een rol speelt, is een andere. Men zou kunnen zeggen: in *Gedichten* onttrekt de

paradijselijke tuin zich aan de wereld en waart Kouwenaars poëzie meestal in de wereld rond, terwijl in *helder maar grijzer* zijn tuin zijn wereld wordt. Dit leidt echter niet tot een blindheid voor de wereld, maar is eerder een voortvloeisel van het inzicht dat het hele leven zich (ook) in de tuin weerspiegelt. Het leidt tot een beperking van de beeldtaal, maar nauwelijks tot een vernauwing van de thematiek en samen zorgt dat voor een sterke intensivering: er wordt steeds beter gekeken, steeds nauwkeuriger en scherper geformuleerd. In 1947 schreef Nescio de volgende 'explicatie':

> Men heeft mij lastiggevallen over die woorden: Het Goddelijke is... bijna niets. Die men begreep dat niet. Ik heb tegen dien men gezegd: 'Er is nog nergens wat (dat was maar bij wijze van spreken) maar er zijn kleine knopjes aan de seringstruiken. Gaat U daar eens aandachtig naar staan kijken, misschien begrijpt U 't dan.'

Ik kan mij niet aan de indruk onttrekken dat Kouwenaar in diezelfde tuin staat of er geweest is, dat hij diezelfde bijna niet te benoemen verwonderde ervaring kent en dat hij daarvoor dan de woorden zoekt:

> ***een winteravond***
>
> Lang zitten kijken hoe de verkankerde stam
> van de oude vlier verbrandde
>
> niet na te vertellen dit trage eenzelvige afscheid
> deze vanzelfsprekende geboorte van as
>
> en niet te rijmen hoe onderwijl naast de tijd
> in een belendend dichtgesneeuwd heden
> de zevenslaper ontwaakte en de radio
> het lied zong van de fonkelende beker
>
> en hoe later de witte kamer zwarter en later
> dan ooit was en het lichtgevend horloge
> zijn adem inhield, luisterend naar
> de onsterfelijke klok van de houtworm -

Evenals in het titelgedicht van *een geur van verbrande veren* wordt in dit gedicht uit *de tijd staat open* niet alleen iets verbrand, maar ook een vrijwel onbenoembare, bijna lichamelijke tijdservaring onder woorden gebracht. Het gaat om de samenballing van gedachten, gevoelens, ervaringen in één

moment, door Kouwenaar in een ander gedicht bondig tot woorden gesmeed met de formulering ‘het ogenblik: terwijl’. In recente gedichten verbeeldt Kouwenaar dit principe wel door opsommingen, soms vol tegenstellingen, soms aan elkaar geschakeld door het repeterende woord ‘terwijl’. In dit gedicht schrijft hij nog vrij letterlijk dat het ‘niet na te vertellen’, ‘niet te rijmen’ is. De spanning tussen de twee formuleringen drukt uit dat ‘een verhaal’ geen adequate verwoording van de ervaring is, maar dat een gedicht dat ook ‘eigenlijk’ niet is. ‘Het ogenblik: terwijl’, dat deze dingen tegelijkertijd, vlak naast elkaar plaats vinden, is nauwelijks te bevatten.

Hoe maak je het onbevattelijke bevattelijk?

> Er schrikt een ogenblik tegen de hor, nee
> dit is vertaald, het is een slaap, het is
> de nachtvlinder het daglicht, leeg
> lopend in het steenslag
>
> er ligt gefluister over de mond, blind
> zicht over het oog waar men in zit, dat het licht
> ontkent wat de taal verduistert, nee het is
> de kelder de doofheid de witte krekel
>
> nee het is de radio die luistert, nee
> het is geschreven, het is wat niemand -

Het is paradoxaal dat de lezer in en door het gedicht bewust gemaakt wordt van het feit dat hij op het moment dat hij het gedicht leest ‘slechts’ het gedicht leest en niet het moment van het schrikken zelf meemaakt, *terwijl* het gedicht de verbeelding van dat moment te boven gaat en als het ware gedurende de tijd dat hij het leest even die ervaring *wordt*. Kouwenaar bereikt dat effect door het gedicht te laten stamelen, van de hak op de tak te laten springen, de zinnen te ontregelen, waardoor de lezer tijdens het lezen van het gedicht even de verwarring meemaakt die bij zo'n schrikmoment hoort. Het gedicht wordt de ondervinding van het moment. Elders in de bundel noemt Kouwenaar dat ‘iets om even te schrikken’. Hij laat het voorzetsel *van* weg, waardoor de schrik dichter op de huid komt. Uiteraard zouden Fokkema c.s. er hier op wijzen dat dit een ‘talige’ oorzaak heeft en het zou natuurlijk onzin zijn dat te ontkennen. Elk gedicht is een talige oorzaak van de reactie van de lezer, maar Kouwenaars taalgebruik maakt het moment zeer lijfelijk voelbaar.

Kouwenaars gedichten maken de lezer soms bewust van het feit dat het ‘slechts’ een gedicht is: ‘nu het gedicht zich behelst’, want het gedicht behelst

niet de ongrijpbare werkelijkheid. Maar tegelijkertijd kunnen die gedichten méér: ‘hoe letters verzinnen de zomer des lezers’. Dat letters en woorden dat kunnen komt, denk ik, doordat Kouwenaar zich - men leze daartoe het proefschrift van Wiel Kusters - bewust is van ‘het dodelijke’ van het woord, dat niet alleen vereeuwigt, maar ook onttrekt aan de werkelijkheid. Realiteit die in taal gevat wordt, is geen realiteit meer, maar taal. In Kouwenaars woorden: ‘waar men ook kijkt kijkt het oog / door een keel die keelt bij het leven’, of: ‘het gedicht behelst het gedicht’.

Het is gebruikelijk het accent bijna volledig te leggen op de ‘kelende’, dodende kracht van Kouwenaars taal - de titel *De killer* van Kusters' proefschrift en het eeuwig en altijd terugkerende citaat ‘Van alle maken is doodmaken / wel het volmaaktste’ spreken wat dit betreft boekdelen - en te vergeten dat het diezelfde taal is die de kostbare, soms onbenoembare ogenblikken vastlegt en vereeuwigt, ook al is dat het verdwijnen van iets of iemand:

een geur van verbrande veren

Men komt thuis, het is maart, men ontsluit
het verwinterde huis, afzijn gebrek
hebben webben gestrikt, mee-eters verteerd, de uil
door de schoorsteen de dood in gedreven

de vloer vol hulpeloos dons, de boeken kalk
wit bescheten, de glazen aan gruizels
op het eeuwige bed een proper karkas
met machtige vleugels

wat heeft men gedaan vandaag?
takken geraapt, de kwijnende vlier beklaagd
vuur gestookt van afval -

Hoe komt het, dat de verpletterende indruk die dit gedicht maakte, de eerste keer dat ik het las, niet verdwijnt? Hier is het niet de breedte van de vleugelslag, want ook een kleiner beest, zoals de plotseling optredende zevenslaper (een muis) of een rouwmantel (een vlinder) vermag dat. Misschien komt het voor een deel door de verandering van het grootse van de machtige vleugels in ‘hulpeloos dons’? De dichter krijgt van de muze een uil cadeau. Een dode uil. Wat doet hij ermee? Hij blijft het antwoord niet schuldig en schrijft een gedicht vol tegenstellingen: voorjaar tegenover verwinterde huis, thuiskomen tegenover ontsluiten, verteerde mee-eters in verstrikte webben, hij zet de machtige vleugels tegenover het hulpeloos dons, de vloer en het

karkas, om in de laatste strofe een vuur te stoken. Wat daar in de verzwegen rook opgaat, is niet moeilijk te raden. Na de prachtige opsomming in de eerste twee strofes, met het klankspel (rijmvormen met ee, g/ch, ui, t), met de herinnering aan het eerste gedicht uit de bundel: ‘terwijl men / zijn vleugels openvouwt dichtvouwt terwijl men - ‘, met de zeer concrete beelden: ‘hulpeloos dons’, ‘eeuwige bed’, doodlopend in het ‘proper karkas’ van de uil, herneemt de dichter in de laatste strofe op bijna laconieke toon het leven, en het mooiste daarvan is misschien dat hij zich niet neerlegt bij de dood, maar dat hij het afval van de uil omzet in het vuur van de poëzie. Niet alleen vereeuwigt hij de schrikmomenten die samengaan met het vinden van de uil, maar hij geeft die uil in taal ook zijn machtige vleugels terug. Kouwenaar doet hier wat Hans Faverey ergens zegt: ‘tegen de dood kan alles / worden ondernomen wat zich nu / nog verschuilt in zijn macht’,

‘een winteravond’ drukt wellicht een soort verbazing uit over de tegenstrijdigheid van de stervende vlier (die al in ‘een geur van verbrande veren’ kwijnde en daarom beklaagd werd) en het inmiddels onverstoorbaar voortgaan van het leven, waarin de zevenslaper juist uit zijn winterslaap ontwaakt en de radio een gezongen overwinningsroes ten gehore brengt. Zijn het nu de verwarrende tegenstrijdigheden of is het dat ‘eenzelvige’ of het ‘vanzelfsprekende’ van het afscheid waardoor later de kamer ‘zwarter en later’ ervaren wordt? Het gedicht laat alle mogelijkheden open en laat ook de zintuiglijke ervaring van de ‘zwarter en later’ kamer geheel aan de lezer over, die achterblijft met hetzelfde gevoel van sterfelijkheid dat de dichter bewogen moet hebben. Waar het om gaat, moet tussen de regels door gelezen worden. Ook in ‘een geur van verbrande veren’ verzwijgt de dichter zijn gevoelens, hoewel het bijvoeglijk naamwoord ‘hulpeloos’ zijdelings wel iets laat zien. Het opruimen wordt echter nogal onverstoorbaar genoteerd en de uil tot afval gereduceerd, alhoewel de schijnbeweging naar het beklagen van de ‘kwijnende vlier’ ook wel weer iets laat doorschemeren.

De levenshouding die uit dit gedicht spreekt, is gemakkelijk te verwarren met de berusting van iemand als J.C. Bloem. Er zijn echter wezenlijke verschillen. Bloems berusting is slechts schijnbaar, want ze gaat altijd gepaard aan verbittering, terwijl ik Kouwenaars houding liever stoïcijns zou willen noemen. Dat is fundamenteel verschillend van de berusting à la Bloem, maar ook van onverschilligheid. Als men de immer op taligheid gerichte critici mag geloven, getuigt Kouwenaars poëzie op het eerste gezicht van weinig rechtstreekse betrokkenheid, maar het aantal gedichten over vrienden die door zijn gedichten dwalen en de immer voor iedereen geldende, met het leven samenhangende thematiek, maken dat het niet moeilijk is te wijzen op de in het menselijk leven verankerde grondslag van zijn poëzie. Als het niet zo'n beladen term was, zou dat zelfs voorzichtig een humanistisch

fundament genoemd kunnen worden, zoals Kouwenaar dat al eens eerder bescheiden formuleerde:

> er zijn mensen en als ik zeg
> ik bemin ze dan lieg ik
> en als ik lieg ik bemin ze
> dan spreek ik de waarheid
> over één mens

J.C. Bloem publiceerde zo'n negen jaar voor zijn dood de bundel *Afscheid*, stopte met dichten en maakte zijn eigen aforisme, ‘dichten is afleren’ op een wel zeer cynische manier waar. Voor Kouwenaar geldt dat niet, zijn productie neemt weliswaar kwantitatief af, maar dat komt doordat hij een steeds grotere concentratie van taal nastreeft en die intensivering kost tijd.

Het belangrijkste verschil in levenshouding is dat dit bijna ambachtelijke werken getuigt van een aanhoudende vitaliteit. Hoewel de onderwerpen -het vergaan van de tijd, sterven (de vrienden), verval - er niet om liegen, wordt dit alles in de poëzie nieuwsgierig ontleed en onderzocht en waar dat kan ‘geconsumeerd’. Kouwenaars poëzie wijst het leven niet af, of keert er zich van af, ze doet er volledig aan mee. Zijn ‘berusting’ is geen berusting, maar hooguit verbaasde acceptatie van het gegeven dat de dingen gaan zoals ze gaan. Ik ken geen poëtisch oeuvre dat in de nazomer van zijn ontwikkeling zoveel imperatieven telt. Het besef van de sterfelijkheid leidt bij Kouwenaar tot de onverbiddelijke aansporing dat het ‘voortdurend vervangbaar aanwezige’ leven ten volle geleefd moet worden:

> Eet nog van al dit mooie
> voortdurend vervangbare aanwezige
> en drink en bevat en verteer het
>
> nu het vlees steeds vertrouwder
> zich in de spiegel onteigent, de taal
> verdwaalt in zijn oorsprong, de tijd
> steeds sneller zich inhaalt zich uitstelt
> zo volmaakt was het nooit
> zo voldaan als ingeslikt water
> en is het ook nu -

Dat zijn vijfenzeventigste verjaardag niet werd gevierd met een uitgebreide druk van zijn ‘verzamelde’ gedichten, maar met de uitgaven van *helder maar grijzer* en het kleinood *een glas om te breken* is dan ook een goede keuze. In

een Verzameld Werk zet men de dichter bij, met deze uitgaven beaamt men zijn voortgang. Beide bundels zijn als het ware geënt op het oudere werk, zoals ook de oude vlier, nadat er poëtisch vuur uit hem geslagen werd, zich op een nieuwe bloei mocht verheugen:

een voorjaar

Eindelijk voorjaar, juichte de vlier in de bloei
van zijn leven nadat zijn verkankerde stamvader
die winteravond in stilte verast was

omhoog kijkend door zijn meelevende uitwas
zag hij zijn bestaansgrond de hemel aanraken
met onwennige tuilen, bleek als zijn merg

hij bloeide wat hij ontgroeid was, aan duivelsbrood
had hij geen boodschap, kindersneeuw gaf hem voorsmaak
van engelkruid manna bloedmarmelade

's avonds bij maanlicht omlaagziend zag hij vertederd
hoe achter zijn dunne luizige nakroost de wit
beschimmelde klompvoet zijns vaders, totaal
des geestes, er blijvend geweest was -

De taal in, in de taal

Er schuilt wel enige ironie in dat het Sötemann moet zijn die in zijn bundeling essays, *Verzen als leeftocht*, over Kouwenaar schrijft: ‘Hij wordt te veel en te vaak vastgenageld op uitspraken als ‘het gedicht als een ding’ en ‘alle persoonlijke tarra eruit halen’ en die wijst op de ‘rechtstreekse menselijke betrokkenheid [...] - al van het eerste vers af dat hij in zijn *Gedichten 1948-1978* heeft bewaard.’ Sötemann heeft immers bijgedragen aan het beeld van een ‘kille’ dichter door in zijn *Over poëtica en poëzie* (1985) Kouwenaar te plaatsen in wat hij noemt ‘de zuivere’, ‘de autonome’ traditie: ‘een dergelijke beschouwingswijze is alleen mogelijk op basis van een bepaalde taalconceptie. In de eerste plaats ziet men de taal, de woorden als een zeer specifiek materiaal - het enige materiaal waarmee een dichter kan, en *moet*, werken, maar als een materiaal tezelfdertijd dat principieel *onders*cheiden en *ge*scheiden is van de voorwerpen en gebeurtenissen in de werkelijkheid om ons heen enerzijds, en van het abstracte denken anderzijds.’

Natuurlijk is poëzie in eerste instantie taal, maar het is in de loop der tijd

gebruik geworden Kouwenaars werk *uitsluitend* als talig te bestempelen, alsof hij niets anders doet dan ‘het gebruik van woorden’ ‘onderzoeken’. Inmiddels is er bij recensenten gelukkig een kentering te bespeuren en begint het idee post te vatten dat de wisselwerking tussen taal en werkelijkheid in het werk van Kouwenaar veel groter is dan werd aangenomen. Zijn ‘taligheid’ is geen ‘hermetisme’, dat lezers zou buitensluiten; zijn besef dat de taal geen één op één weerspiegeling van de werkelijkheid kan zijn, maakt dat hij een steeds grotere concentratie nastreeft om het onbenoembare moment zo goed mogelijk te verduurzamen. Opvallend daarbij is dat Kouwenaars taalgebruik steeds eenvoudiger lijkt te worden. En dat is iets totaal anders dan enkelvoudiger, want de woordkeus mag nauwelijks moeilijkheden opleveren en de enkele onbekende woorden zijn op te zoeken. Dat ‘duivelsbrood’ een paddestoel moet zijn, en ‘engelkruid’ een plant, is zelfs zonder naslagwerk te begrijpen. Dat het hemelse brood (‘manna’) ook een tegenstelling vormt met de paddestoelensoort is gemakkelijk te zien en de neologismen ‘kindersneeuw’ en ‘bloedmarmelade’ zijn gemakkelijk te herleiden tot sneeuw uit de kindertijd en kapot geslagen valfruit. De complexiteit van het gedicht zit hem in de onuitsprekelijke manier waarop de oude en de jonge vlier in en met elkaar vervlochten zijn, door Kouwenaar geraffineerd verbeeld in het letterlijk verwarrende spel met de verwijswoorden ‘jij’, ‘hem’ en ‘zijn’. De Droogstoppel die per regel gaat uitzoeken waar de persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden naar verwijzen, hakt de Gordiaanse verknoping waar het om gaat aan stukken.

Ook in ‘een voorjaar’ is de band met de realiteit groot. De ‘anekdote’ van de twee vlieren is gemakkelijk samen te vatten, maar wat Kouwenaar naar aanleiding daarvan probeert te zeggen is aanmerkelijk ingewikkelder: de verknoping van dood en nieuw leven, de relaties daartussen, die, als de lezer wil, in het gedicht metaforisch aan de orde worden gesteld en dus ook op menselijk leven betrekking kunnen hebben... .Het gaat niet om de anekdote, het gaat om wat de dichter er uiteindelijk mee doet, ook hier willen de woorden ‘wat doodzwijgt verstaanbaar maken’.

Een volstrekt helder raadsel

Over het algemeen heb je in poëzie niet zoveel aan abstracties, omdat die veelal benoemen wat niet benoembaar is of te ongenuanceerd uiting geven aan een gevoel dat door het woord zelf nauwelijks opgeroepen wordt. Het ware raadsel schuilt vaak in de concrete zaken. Een gedicht over het besef van en de schrik voor sterfelijkheid met de woorden ‘schrik’ en ‘sterfelijkheid’ er in, ‘doet’ minder dan concrete regels als ‘terwijl // men nog dagen kijkt naar zijn huid, overal / gaten die er gister niet waren’. Op verwijzingen

naar de grote abstractie ‘tijd’ na, is Kouwenaars poëzie meestal buitengewoon concreet en zintuiglijk, maar een dichter moet van goeden huize komen als hij de woorden zo veel lading mee wil geven dat het gedicht ook daadwerkelijk ‘werkt’. Daarom is Gerrit Kouwenaar in mijn ogen één van de allergrootsten. En ook omdat hij de woorden zo kiest dat ik iets zie wat ik nog niet wist, of juist al wel, maar nog niet bewust, op die manier. Een regel als ‘men proeft het rijpe woord meloen’ is wel aangegrepen om het ‘talig tasten’ van de dichter weer aan de orde te stellen, maar, zo schreef de criticus, ‘de context maakt aannemelijk dat er in deze regels ook een echte meloen bij de dichter op tafel moet hebben gelegen, waarvan wel degelijk geproefd is.’ Het is wel duidelijk dat de recensent opnieuw worstelt met de relatie tussen het gedicht en de werkelijkheid. Het is dan ook grappig dat hij zijns ondanks noteert dat er *in deze regels* een echte meloen op tafel gelegen moet hebben. Aan een andere mogelijkheid wordt voorbijgegaan: mits de context de juiste is, kan het woord ‘meloen’ de gewaarwording van de smaak al oproepen, de woorden zijn in staat het moment terug te roepen. In het geval van Kouwenaar moet je dan oppassen, voor je het weet noteer je: gewaarwoording.

Er gebeurt iets onbeschrijfelijks wanneer Gerrit Kouwenaar woorden aanraakt:

> helder, voorgoed, het tijdelijk huis, zozeer vandaag
> dat de foto beweegt, het oog zich onteigent
>
> de lange schim in zomerpak, beige
> als een engel, stapt in de cirkel, klapt
> in zijn handen, dooft lampions
>
> thuiskomen, thuis moeten komen, afscheid nemen, weg
> moeten wezen, gaten waar licht was, namen
> vergeten, nog even
>
> de nadorst van limonade, dan weerlicht, lood
> zware vleugels, haastige wijzers, voor
> pret van doden, voorsmaak van raadsels -

Een foto die het verleden, een verjaardagsfeestje, doet herleven. De vader, menigmaal bezongen in gedichten, treedt op en maakt er een eind aan. Hij roept daarmee bezien vanuit het heden een voorecho op van al het afscheid dat in de toekomst nog te wachten staat, de tijd zal nog gaan vliegen. De vader wordt ‘een beige engel’. Bij menig poëet wordt zo'n engel een metafy-

sisch wezen, of blijft de vergelijking steken in het gewone metaforische taalgebruik dat we in het dagelijks verkeer kennen als aanduiding voor iemand die we liefhebben, maar doordat we niet gewoon zijn daar onze vader mee aan te duiden en door de combinatie met het onverwachte woord ‘beige’ gebeurt er tegelijkertijd meer: in het gedicht krijgt die figuur een engelachtigheid die zijn weerga niet kent. We hebben hem lief, maar ‘de boodschap’ die hij brengt, is niet mals.

Dat heeft alles te maken met de spankracht van de taal zoals Kouwenaar die weet te bereiken. Daarop is eindeloos te studeren, maar het geheim geeft zich nauwelijks prijs. Zijn gedichten hebben vaak een ongelofelijke vanzelfsprekendheid, alsof ze er altijd al waren, omdat het niet anders gezegd kan worden. ‘Zo helder is het werkelijk zelden,’ schrijft hij ergens zelf. Uit te leggen is die combinatie van spankracht en helderheid ook al niet, of het moet door middel van een vergelijking. Enige tijd geleden was er een reclame op de televisie waarin Picasso in één krachtige beweging op een glazen plaat een gebogen lijn schilderde. Op hetzelfde moment was duidelijk dat het een stierenrug ‘was’. Zo vanzelfsprekend was de spankracht in die lijn. Iets dergelijks is er te zien aan de inktschetsen die Rembrandt van beestenspul maakte. Wie ooit geprobeerd heeft Rembrandts leeuwenrug - één lijn - na te volgen en gestrand is bij de verbeelding van een doorgezakt fauteuiltje, weet dat hij de vanzelfsprekendheid ervan niet kan evenaren. Zó ziet de kracht van een leeuwenrug eruit. Kouwenaar schreef in een gedicht voor en over zijn broer, de schilder David Kouwenaar: ‘soms zou men willen dat men schilder was’. Wel is er tussen de beeldende prestaties van Picasso en Rembrandt en het poëtisch werk van Kouwenaar een fundamenteel verschil. Genoemde schetsen kwamen in één keer tot stand. Aan de gedichten van Kouwenaar wordt, paradoxaal genoeg, lang gewerkt om ze de juiste spankracht en vanzelfsprekendheid te geven. Hoe lang de dichter wikt en weegt is te zien aan kleine wijzigingen ten opzichte van versies die in een tijdschrift verschenen. Nadat ‘al met aarde besmet’, het gedicht over de dood van zijn moeder, in Raster gepubliceerd was, veranderde hij een tegenwoordige tijd in een veelbetekenende verleden tijd en ruilden twee woorden van plaats, om het maximum effect te bereiken. Ook in de versies van het gedicht voor Hans Faverey, ‘afscheid’, zoals die in de eerste druk van de oorspronkelijke bundel en in de verzamelbundel verschenen, zit een verschil,- het laatste woord ‘vereeuwigden’ moest uiteraard veranderd worden in ‘onteeuwigden’, want met dit neologisme staat er wat er moet staan. Maar leg het maar eens uit. Zo'n woord loopt vol met betekenis, nog meer dan het woord dat er stond. Dat ‘vereeuwigen’ legt iemand vast in de tijd, ‘onteeuwigen’ onttrekt iemand aan de tijd. Achteraf bezien vreemd, dat het woord niet al bestond, zo vanzelfsprekend als het is. Op een zelfde manier lopen ook gedichten vol betekenis:

Zo helder is het werkelijk zelden, men ziet
het riet wit voor de verte staan

iemand klopt aan, vraagt water, het is
een verdwaalde jager

het antwoord is drinkbaar, zijn kromme weg
uitlegbaar in taal

in zijn weitas een bloedplas, het water
verspreekt zich al pratend in wijn

kijk, zegt hij, omstreeks het riet wijzend bij wijze
van afscheid, dit is een rouwmantel
later staat daar zijn glas nog, men ziet
het riet en eet wat -

Het is een zo goed als niet te interpreteren gedicht, terwijl de anekdote, alweer, zo na te vertellen is, want die staat er letterlijk in: een verdwaalde jager vraagt de weg en lust wel een glaasje water, lest zijn dorst, krijgt ook nog een glas wijn en vertrekt weer. Maar met welke gevoelens laat hij ‘men’ achter? Met welk idee blijft de lezer achter? Is die weg van de jager alleen krom omdat hij verdwaald is, of spelen hier slinkse paden een rol? De vertrouwelijkheid die blijkt uit de verstrekking van wijn - wordt die beschaamd, want het water *verspreekt* zich in wijn, alsof het een vergissing is. Als hij weggaat, wijst hij op de rouwmantel. Kouwenaar kiest de in een gedicht op te nemen natuurelementen zorgvuldig met het oog op wat de namen aan betekenissen het gedicht in kunnen brengen. Men denke aan de zevenslaper die ook bekend is onder de naam relmuis of glis glis, met welke woorden Kouwenaar in ‘een winteravond’ natuurlijk niets kon aanvangen, of aan het engelkruid en duivelsbrood uit ‘een voorjaar’. De Nederlandse naam van de Nymphalis antiopa krijgt hier samen met de bloedplas omineuze allures. Laat de jager vlees achter en kauwen we daar later op, terwijl we aan het bezoek een vaag gevoel van onrust overhouden, waarover we nog peinzen? Vragen, raadsels en toch: zo helder is het werkelijk zelden. Zoals gezegd: eenvoud is iets anders dan enkelvoudigheid.

Onbepaald voornaamwoord

In de afdeling ‘heden, een fotoalbum’ uit *100 gedichten* (1969) en in *data / decors* (1971) is al zichtbaar dat de dichter soms worstelt om het persoonlijk

voornaamwoord ‘ik’ te ontwijken. In ‘heden, een fotoalbum’ wordt dat naar alle waarschijnlijkheid veroorzaakt doordat de ‘ik’ niet meer samenvalt met de ‘ik’ die hij op de foto's ziet. Gedichten uit *data / decors* bevatten geen persoonlijke voornaamwoorden of Kouwenaar hanteert de wij-vorm. In *landschappen en andere gebeurtenissen* (1974) zien we langzamerhand de vorm verschijnen die door Kouwenaar gemunt is. Hij vervangt ‘ik’ door ‘men’. De vervanging van het persoonlijk voornaamwoord door het onbepaald voornaamwoord heeft mede bijgedragen tot het idee dat Kouwenaars oeuvre ‘onpersoonlijk’ en ‘afstandelijk’ zou zijn. In *helder maar grijzer* is het gebruik van ‘men’ volstrekt dominerend en toch maakt juist die verzameling absoluut het tegendeel van een terughoudende indruk. Dat komt niet alleen door de op het menselijk leven geënte thematiek, maar het heeft ook te maken met het gebruik van ‘men’.

Het gebruik van ‘men’ stond in de bundels uit 1969, 1971, 1974 en 1978 (*volledig volmaakte oneetbare perzik*) in dienst van een zekere relativering van ‘ik’, dat heeft zich in de latere bundels doorgezet, maar tegelijkertijd geeft het toepassen van de men-vorm de lezer meer ruimte tot betrokkenheid. Er is dan niet alleen een ‘ik’ waar men buiten blijft, in ‘men’ zijn de dichter en de lezer samen besloten. Tegenstrijdig genoeg wordt het werk er persoonlijker door. Er is dan ook geen andere dichter die gelegenheidsgedichten zo'n algemene waarde kan geven. Die ‘men’ wordt een Elckerlyc:

tijden

Als men terugkomt is men een ander
denkt men terwijl men het huis sluit
het licht inpakt de zomer verzegelt
het tuinhek prijst om zijn ijzer

deze slak op de drempel zal er nog zijn
de ijskast zal blaffen de hitte blaten
de hond zal zuchten en zijn sterven
hervatten als men terugkomt denkt men

Kouwenaar heeft het gebruik van ‘men’ een plaats in de Nederlandstalige poëzie gegeven en er daarmee iets aan toegevoegd. Tezelfdertijd heeft hij dat zo dwingend gedaan dat het een onvervreemdbaar stijlverschijnsel van zijn eigen poëzie is geworden. Hij heeft zich de exploitatie van ‘men’ toegeëigend en deze daarmee ook weer van de poëtische taal afgenomen. Andere dichters kunnen het woord nog nauwelijks gebruiken, want ze lopen onmiddellijk

het gevaar van epigonisme te worden beschuldigd. Wanneer Bernlef een gedicht *voor* Gerrit Kouwenaar wil schrijven begint hij dan ook met ‘Men is...’. Kouwenaar heeft het gebruik van ‘men’, in een woord van hemzelf: ‘onteigend’.

Sela

Min of meer hetzelfde geldt voor het gedachtestreepje waar Kouwenaar zijn gedichten mee afsluit. Ook dat kan een andere dichter nog nauwelijks gebruiken zonder de verdenking op zich te laden Kouwenaar te goed gelezen te hebben.

Een punt gebruikt hij al lang niet meer, gedichten eindigden domweg in het wit van de bladzijde, maar het gedachtestreepje dat de gedichten afsluit en niet-afsluit (tenzij ze deel uitmaken van een reeks) laat nog nadrukkelijker zien waar het om gaat. Het maakt duidelijk dat het gedicht ‘maar’ een momentopname is en dat het een ‘voorlopige’ status heeft. Het past bij het steeds meer opsommende karakter van Kouwenaars gedichten, waardoor de tijdstroom in een staccatoritme verbeeld wordt. Het wijst nog eens op ‘het ogenblik: terwijl’. Het verhaal loopt voor even vast, zoals de psalmist in zijn tekst even pauzeert met het woord ‘sela’. Hier haperde het leven even, maar het gaat verder, want:

men moet

Men moet zijn zomers nog tellen, zijn vonnis
nog vellen, men moet zijn winter nog sneeuwen

men moet nog boodschappen doen voor het donker
de weg vraagt, zwarte kaarsen voor in de kelder

men moet de zonen nog moed inspreken, de dochters
een harnas aanmeten, ijswater koken leren

men moet de fotograaf nog de bloedplas wijzen
zijn huis ontwennen, zijn inktlint vernieuwen

men moet nog een kuil graven voor een vlinder
het ogenblik ruilen voor zijn vaders horloge -

Gerrit Komrij noemde het gedachtestreepje achter dit gedicht het luidruchtigste leesteken dat hij kent.

De tijd staat open, zegt dat laatste leesteken. Evenals het gedicht plaatst het ons even ‘buiten de tijd’, maar het maakt ons tegelijkertijd bewust van het tijdelijke, hierna gaan we verder, ‘de pleisterplaats is onderwijl’. Dit is tevens de strekking van een van de gedichten uit *het blindst van de vlek*. Een *aire de repos* is een rustplaats langs de Franse autoweg:

aire

Laat in het najaar tot stilstand gekomen
is het nog niet laat

het gegeven bos dat uit bomen bestaat
de gelezen steil oplopende akker daarachter
die de verte opheft

uitstappend loopt het verhaal
vast in een komma: windschaduw, sela, wit
regel tussen aankomst en weggaan

de betrapte brief op het pad een blad
tussen bladeren, echo nog oor, geen woord
dat verwijst, zelfs geen hek ergens voor
verraadt dat het later, hoe het ontknoopt -

De pleisterplaats stelt de definitieve ontknoping nog even uit, tot later, maar voorlopig zien we door het bos de bomen nog wel, even.

Tenslotte

‘het vlees [...] bestaat als sneeuw voor de zon’. In het kader van dit memento mori zet Gerrit Kouwenaar zo nu en dan even de tijd ‘klem / [...] in twee-licht witslag gedachtestreepje’. Zijn poëzie leeft de notie van sterfelijkheid en gromt in het besef dat ‘men jaren bezig / [is] de mokerhamers in te vetten -’: ‘besta het huis’. In zijn poëzie worden de ervaringen die dat waard zijn ‘gekeeld’, dus zowel ‘gedood’, als stem gegeven, want een paar momenten zijn duurzaam. Die momenten zijn te vinden in de werkelijkheid en te herleven in en door Kouwenaars gedichten. Ook die gedichten zelf worden daarmee van die duurzame, verbazingwekkende momenten om te leven en te lezen.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN. Hij publiceerde poëzie en essays over literatuur in verschillende literaire tijdschriften.

Poste Restante
Ron Elshout

Leven en werken van meneer Cogito. Oyer Verzamelde gedichten van Zbigniew Herbert

Gerard Rasch vertaalde de negen poëziebundels (en enkele gedichten) die tijdens het leven van Zbigniew Herbert het licht zagen en voorzag de lijvige verzameling van een nawoord en aantekeningen. De Bezige Bij gaf het voorbeeldige boek van 672 bladzijden gebonden uit.

Het viel open op bladzijde 200 bij het gedicht ‘Haar laatste verzoek’: ‘ze kon haar hoofd niet meer bewegen / ze wenkte ik boog me naar haar toe / - hier heb je tweehonderd zloty / leg zelf de rest erbij / en laat een gregoriaanse mis voor me lezen // ze wilde geen / druiventrossen / wilde geen / morfine / wilde geen / armen verblijden / ze wilde een mis // en die krijgt ze //we knielen in de hitte / in een genummerde bank / mijn broer wrijft zijn voorhoofd droog / mijn zuster waaiert met een brevier / ik herhaal / zoals ook wij vergeven / vergeet hoe het verdergaat / en begin weer bij het begin // de pastoor / wandelt door een laan / van zeven aangestoken lelies / het orgel dreunt / ze doen de deur denk ik open / voor een beetje frisse lucht / maar nee / alles gesloten // langs de steel van een kaars vloeit was / ik denk / wat doen ze met die was / verzamelen voor nieuwe kaarsen / of weggooien // misschien / zal die pastoor / voor ons doen / wat wij niet kunnen doen / verheft hij zich al is 't maar even // gerinkel / nu gaat hij / met een zwarte tors / en zilveren vleugels / de eerste twee treden op / en glijdt omlaag / als een vlieg //we knielen in de hitte / in een genummerde bank / aan de aarde gespijkerd met een draadje zweet // eindelijk is het afgelopen / haastig gaan we naar buiten / en nauwelijks de drempel over / volgt het schietgebed / van de diepe ademhaling’.

Het gedicht is een mooi voorbeeld van wat Rasch in het nawoord schrijft: ‘Ook in gedichten die nauwelijks sporen van enige versificatie en vaste poëtische vormen vertonen, is Herbert altijd compact en, vooral in zijn latere poëzie, helder. Het gaat Herbert steeds om de lezer, hij wil in de eerste plaats hém en niet zichzelf iets zeggen. Wat overigens niet betekent dat er onder die doorzichtige bovenlaag niet meer schuilgaat; zijn gedichten moeten zeer aandachtig worden gelezen, voor ze al hun raffinement prijsgeven. Elk woord telt.’

Ik bleef vooral aan het gedicht haken door wat er onder die doorzichtige bovenlaag niet zichtbaar wordt. Wat er wel meteen zichtbaar is: een stervende moeder vervreemdt zich enigszins van haar zoon door niet te vragen om wat hij wellicht zou verwachten, maar om een mis. Spreekt er een knorrige (?) verwondering uit het apart plaatsen van de regel ‘en die krijgt ze’? Tijdens de mis valt vooral op dat de zoon er niet met zijn gedachten bij is, hij neemt het een en ander waar, verwijlt eens hier met zijn gedachten, dan weer daar, maar de essentie van de dienst ontgaat hem. Hij ziet wat, hij denkt wat, hij vindt het te benauwd. Maar de werkelijke reden van zijn geestelijke afwezigheid wordt verzwegen. Rasch meldt in zijn nawoord niets van een breuk met het geloof en Herbert werkte tot 1953 voor een katholiek weekblad, dus een ‘afrekening’ van dien aard ligt niet meteen in de lijn der verwachting. Het gedicht heeft iets claustrofobisch, tot in de laatste strofe de vlucht in het volle leven plaats kan vinden. Is dat een ontsnapping uit de kerk, uit de confrontatie met de dode moeder, uit de claustrofobische benauwdheid, uit alledrie tegelijk? Het is daarbij een pijnlijk eerlijk gedicht. Je ‘hoort’ tijdens zo'n mis met je gedachten bij je moeder te zijn, maar het gedicht toont genadeloos de afwezigheid.

De gedichten van Herbert zijn buitengewoon concreet. Ergens schrijft hij over zijn alter ego: ‘Meneer Cogito had nooit vertrouwen / in de kunstjes van de verbeelding [...] slechts zelden steeg hij op / gevleugeld door de metafoor’. Bij het nieuws op de voorpagina over de dood van honderdtwintig soldaten kan meneer Cogito zich dan ook niets voorstellen en dat leidt hem tot ‘een onderwerp tot overdenking: / de rekenkunde van het medeleven’.

En van medeleven is de poëzie van Herbert doortrokken. Zijn afsplitsing mag dan meneer Cogito (‘ik denk’) heten en een soort ironische afstandelijkheid suggereren, inmiddels schuilen daaronder gevoelens van wanhoop en kwetsbaarheid. Meneer Cogito zal ‘tot het einde toe / het schitterende gevoel van pijn verdedigen’. Hij doet dat trouwens niet zonder gevoel voor humor. In een gedicht, ‘Alledaags zieleleven’ bereikt hij op een nuchtere toon een zelfde contrast als Dèr Mouw in zijn beroemde sonnet ‘Ik ben Brahman, maar we zitten zonder meid’: In het hoofd van meneer Cogito rennen muizen rond, meneer ontvangt een beter soort gasten, zoals Heraclitus en Jesaja, maar ‘de muze doet haar blauwe schort af /zet haar ellebogen op de vensterbank / rekt haar hals /wacht / op haar gendarme / met de rode snor’.

Het schijnbare stoïcisme kan niet verhullen dat meneer Cogito gebukt gaat onder een zekere bitterheid. Wanneer hij zich moet buigen over het onderwerp ‘vrienden gaan heen’, dan stelt hij vast dat ‘met de onverbiddelijke / loop der jaren / het vriendental / slonk’. ‘Meneer Cogito / neemt dat niemand kwalijk // hij begreep / dat de natuurlijke gang van zaken / zo moest zijn’, dus ‘meneer Cogito / moppert niet / klaagt niet / beschuldigt niemand’. En dan deelt Herbert in de slotstrofe de dubbelzinnige genadeklap uit: ‘het is een beetje / leeg geworden / Maar wel lichter’. De tournure in die laatste regels is verbluffend: de ambiguïteit niet van de taal zozeer, maar van de gevoelens, wordt in alle schijnbare naïviteit onder woorden gebracht.

Zbigniew Herbert heeft zich blijkbaar het alter ego Meneer Cogito aangemeten om deze vervolgens volkomen transparant te maken, Hij zingt zijn afscheidsaria over een dergelijk aangrijpend onderwerp met een onverwacht lichte stem, maar dat maakt de waarheid er niet minder om. Gerard Rasch schrijft in zijn nawoord dat het voor Herbert evident was dat de mens juist schoonheid toekwam, schiep en ervoer doordat hij leed, Die dubbelslag is in het hele werk van Herbert voelbaar, vooral omdat hij er niet op uit is zichzelf te troosten. Als het niet zo'n oudbakken predikaat was, zou ik deze poëzie ‘wijs’ noemen. Daarnaast biedt ze, bij alle glasheldere eerlijkheid, troost, want ‘ondanks alles’ wat meneer Cogito en zijn schepper Herbert (1924-1998) hebben mee- en doorgemaakt (en voor Zbigniew Herbert betekende dat vierenzeventig jaar Poolse geschiedenis) blijven ze op het volle leven gericht:

> wie weet
> misschien lukt het hem
> de engelen ervan te overtuigen
> dat hij ongeschikt is
> voor hemelse dienst
>
> en laten ze hem teruggaan
> over het overwoekerde paadje
> naar de oever van de witte zee
> naar de grot van het begin

Dankzij de vertaling van Gerard Rasch is Herberts universele thematiek nu ook ondergebracht in de Nederlandse poëzie. In een ‘Gebed van meneer Cogito’ staat te lezen: ‘ik dank U Heer dat U de wereld mooi en verscheiden hebt geschapen //

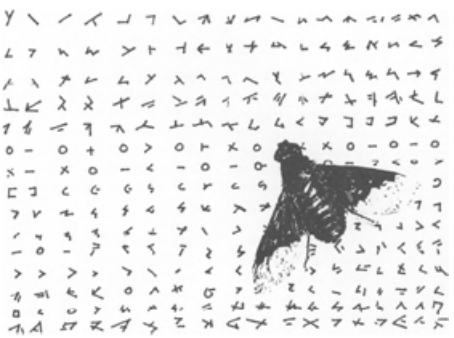
en als dit Uw verleiding is dan ben ik verleid voor altijd en zonder vergeving’. Ik kan het de dichter en zijn vertaler nazeggen. Herberts poëzie is mooi en verscheiden geschapen en ik ben verleid.

Zbigniew Herbert, *Verzamelde gedichten*. Vertaald en van een nawoord voorzien door Gerard Rasch. Amsterdam, De Bezige Bij, 1999.

[Ruiterroute 1 - Willem Broens]

Ruiterroute 1

Nadruk vlieg



Vlieg op vinger; kom op. Spring.
Vlieg op drift; dat gaat hard.
'n Vlieg leest wat af. Zet tekens.
'n Vlieg op 't hoofd. Lachen.
Wie heeft er niet op 'n vlieg gewacht?
Wie gadat op stap met zijn vlieg?
Wie zoekt zijn vlieg?
Waar laat je 'n vlieg als er bezoek is?
'Wie tekent ik niet aan zijn vlieg?'
'Welke dichter heeft niet tot zijn vlieg gesproken?'
Kiest de vlieg zijn momenten voor 'n ontmoeting?
Kabakov gezien? Rouwzwever?

W. Broens

[Nummer 269]

Voor de lezers
van de redactie

In dit nummer staat het werk van William Shakespeare centraal. Afgaande op het grote aantal recente Shakespeare-verfilmingen en uitvoeringen van klassiekers als *Homlet* en *Romeo and Julia* spreekt het werk van de grote Engelse Bard in binnen- en buitenland nog steeds sterk tot de verbeelding. BZZLLETIN vroeg enkele Shakespearekenners en -fans om hun persoonlijke visie te geven op de redenen voor deze immer voortdurende populariteit.

Dit nummer opent met een bijdrage van criticus en toneelkenner Loek Zonneveld over de geruchtmakende bewerking die Tom Lannoye maakte van Shakespeare's bloedige koningsdrama's. Zonneveld gaat daarbij niet alleen in op de voorstelling, maar ook op de ‘hertaling’ die Lannoye maakte van Shakespeare's stukken. Her- en vertaling is ook het onderwerp van het stuk van Ron Elshout, die de belangrijkste Nederlandse vertalingen van Shakespeare's sonnetten onder de loep legde.

Ron Hoffman, David Rijser, Paul Franssen en Hester Eymers bespreken in hun respectievelijke bijdragen de actualiteit van thematiek en achtergronden van een (of enkele) van Shakespeare's stukken. Graa Boomsma gaat in op een thematische overeenkomst tussen Shakespeare's *Hamlet* en *Ulysses* van Joyce. Peter Claessens bespreekt in zijn bijdrage de problematiek van ‘de waarheid’ in de fictie van het toneelspel. Ton Hoenselaars bekeek Wagners bewerking van het door velen problematisch geachte blijspel *Measure for Measure* en Johanneke van Slooten onderzocht op welke manier muziek is verweven in de stukken van Shakespeare. August Hans den Boef tenslotte keek kritisch naar recente en oudere Shakespearefilms en -verfilmingen.

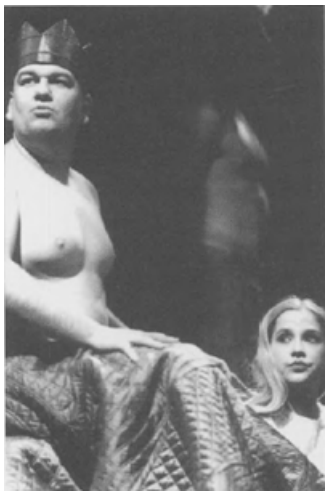
Loek Zonneveld
Ten Oorlog!
Een hommage

Verreweg het meest ambitieuze theaterproject dat in de afgelopen jaren binnen het Nederlands/Vlaamse toneel op basis van teksten van Shakespeare is uitgevoerd was *Ten Oorlog!*, een uitvoering van de acht historische stukken die William Shakespeare schreef over de bloedige periode in de Engelse geschiedenis, de tijd tussen 1398 en 1485. Het project werd uitgevoerd door de Vlaamse formatie de Blauwe Maandag Compagnie (tegenwoordig: Het Toneelhuis). De vertaling/bewerking was van Tom Lanoye, de regie van Luc Perceval. Het project vond plaats in het seizoen 1997/1998. In 1999 werd de onderneming herhaald in het Duitse taalgebied in een coproductie van de Salzburger Festspiele en het Schauspielhaus Hamburg, onder de titel *Schlachten*.

'Het stuk is uit - de monarchie morsdood'

De charme van de macht zit in haar aftakeling, niet in haar hoogtijdagen. Machthebbers die het helemaal hebben gemaakt zijn op den duur saai en voorspelbaar. Pas wanneer ze hun onvermijdelijke *Werdegang* beleven, worden ze interessant. Als machthebbers op het punt staan te worden gedumpt op de mestvaalt van de geschiedenis, krijgen ze opeens glans. De huid wordt dun, de geest helder, de dramatische situatie doet de rest. William Shakespeare had dat vier eeuwen geleden goed in de gaten. Voor hij aan zijn grote werken begon schreef hij over dictatoren aan de zelfkant van de macht. Dat leverde buitengewoon bloedig, maar tevens matig theater op. In zijn koningsdrama's, de zogenaamde *Histories*, liet hij de vorsten eerst stijgen, om daarna als een patholoog-anatoom hun onvermijdelijke neergang te registreren. De mooiste 'histories' (we negeren er twee: *Koning Jan* is een onding, *Henry VIII* is waarschijnlijk maar ten dele door Shakespeare geschreven) worden gevormd door twee vierluiken (tetralogieën), waarin de Britse geschiedenis tussen 1398 en 1485 wordt behandeld. Shakespeare schreef deze acht stukken tussen zijn zesentwintigste en vijfendertigste levensjaar. En hij volgde niet de chronologie: hij begon als jonge hond bij het einde van de geschiedenis die hij wilde opschrijven, als gerijpt auteur keerde hij terug naar de voorgeschiedenis. Hij begon met twee delen van zijn kroniek over de Britse burgeroorlogen in de late middeleeuwen, die tussen de hertogelijke huizen van Lancaster en York (beide met een roos in hun wapen, we kennen deze oorlogen dan ook als de 'Rozenoorlogen'). Shakespeare's jeugdwerk over deze oorlogen heet *Henry VI* (de delen 2 en 3 -

kort daarop, in 1591, schreef hij er een eerste deel aan vast, een tamelijk onbeduidend gelegenheidsstuk). In 1593 volgde het (historisch-chronologisch bezien) sluitstuk van de beide tetralogieën, het bloedige koningsdrama *Richard III*. Pas daarna werkte hij aan *Richard II* (1596), *Henry V en* de beide delen van *Henry IV* (voltooid in 1598). Bij elkaar geven deze acht stukken (goed voor zo'n twintig uur toneel) een goed beeld van de manier waarop het Engelse gezag onder Elizabeth I (1534-1603) wenste af te rekenen met de grauwe uithoeken in de Britse politieke geschiedenis. Elizabeth I (ze regeerde vanaf 1559 tot haar dood) en de haren streefden rust na, of liever gezegd: ze dwongen die rust af, via de vorming van een politiestaat en via lofzangen op de economische en politieke stabiliteit van het zestiende-eeuwse Engeland. Shakespeare moet bij die rust en stabiliteit ernstige twijfels hebben gehad. Misschien zijn daarom de mooiste scènes in de ‘histories’ de momenten waarop regerende monarchen hun einde zien naderen. In ieder geval zijn de koningsdrama's de opmaat voor de grote tragedies die William Shakespeare na 1600 zal concipiëren, waarin hij de begrenzingen en peilloze diepten van de absolute macht op onnavolgbare wijze heeft beschreven.



Wim Opbrouck (Richard Deuzième) en Kyoko Scholiers (La Reine) in het openingsdeel van Ten Oorlog! (foto: Corneel Maria Ryckeboer)

Het was in Shakespeare's dagen *Richard II* dat de meeste opzien baarde. De daarin optredende vorst is aanvankelijk een pedante kwast, een narcistische hufter die het contact met de realiteit volledig is kwijtgeraakt. Hij verbant twee edellieden die ruzie met elkaar hebben, hij jaagt een kwakkelende oom met zijn pesterijen de dood in en verlaat zijn in onrust verkerend rijk voor een maffe oorlog in Ierland. Bij zijn terugkeer op Britse grond merkt hij dat alles veranderd is: niemand houdt meer van hem en vijandige legers, onder leiding van de verbannen Henry Bolingbroke, staan aan de poorten van het Engelse koningshuis te rammelen. Richard II ziet dadelijk dat hij te veel stommiteiten op elkaar heeft gestapeld, maar het inzicht komt te laat: hij moet naar Londen om afstand te doen van zijn kroon. Het hele vierde bedrijf van *Richard II* is gereserveerd voor die troonsafstand in Westminster, een opzienbarende vorm van *impeachment*. De tekst van dit bedrijf is door Shakespeare zo briljant geschreven dat de regerende vorstin, Elizabeth I, het liet wegcensureren, ja zelfs het hele stuk verbood. De analyses van het uitgeholde koningsschap waren haar klaarblijkelijk een tikkeltje té direct. Ik citeer de vertaling die Tom Lanoye maakte voor de Blauwe Maandag Compagnie. De abdicerende koning spreekt zijn beoogd opvolger, de latere Hendrik IV toe:

De gouden kroon is lijk een waterput
Waarin twee emmers hangen aan één lier
De lege pijlsnel dansend naar omhoog
De tweede, laag en ongezien, vol water
Die tweede - ik, vol tranen - drinkt het leed
Dat gij gestort hebt en U stijgen deed.

De Poolse Shakespeare-kenner Jan Kott heeft in zijn meesterwerk *Shakespeare, tijdgenoot* (welke uitgever brengt dit briljante boek nu eindelijk eens in herdruk?) het werk van Shakespeare in de 'histories' aangeduid als 'Het Grote Mechanisme': je wroet je als machthebber omhoog, daarna rol je weer naar beneden. Het enige koningsdrama waarin aan het eind niet het hoofd rolt van een zittend monarch is *Henry V*. Maar dat is dan ook geen goed stuk. Ongetwijfeld was Hendrik V een publieksvriendelijke vorst met een brave inborst, hij voerde zijn troepen bekwaam aan in de oorlog met Frankrijk, hij was oprecht verontwaardigd op het moment dat de barbaarse vijand een jonge Britse vaandrig aan het spies reeg, en hij werd zelfs nog sympathiek toen hij zich anoniem onder zijn strijdkrachten mengde (om de meningen van Jan Soldaat over de monarch/legeraanvoerder te vernemen). Maar verder is *Henry V* een bloedeloos en vooral voor de publieke tribune geschreven tekst. Het van chauvinisme zwangere stuk is in Engeland mateloos populair en reeds tweemaal verfilmd. Maar het heeft nauwelijks dramatische impact - iets compacter geformuleerd: het heeft geen kloten en eindigt als boulevardkomedie. Het vervolg, *Henry VI*, dat in drie lange, zeer lange delen voortploetert naar een langverwachte apotheose, is ook al niet veel soeps. Er wordt eigenlijk voornamelijk in gevochten. En veldslagen op het toneel zijn van zichzelf al zo stomvervelend. Toch bevatten de drie delen van *Henry VI* minstens twee ingrediënten die Shakespeare in zijn latere werk heeft uitgebuit. Ten eerste wandelt in deze trilogie een zeer sterk vrouwspersonage rond, Margaretha van Parma, een dame van Frans-Italiaanse afkomst. Zij is aan de zwakzinnige Hendrik VI uitgehuwelijkt, en dat heeft deze brabbelende New-Age-figuur *avant la lettre* geweten ook. Shakespeare maakt van Margaretha een vonkende kruising tussen Kenau van Hasselaer en Xantippe. Hij geeft haar een paar bloedstollende scènes. Waaronder die ene, in deel drie, waarin ze met het afgehouwen hoofd van haar minnaar Suffolk in haar schoot zit te lamenteren, terwijl de Brave Hendrik VI (verantwoordelijk voor de dood van die Suffolk) in een andere hoek van de kamer oorlogscorrespondentie doorneemt. Het tweede boeiende ingrediënt van de *Henry VI*-trilogie is het fenomeen van de keelsnoerende slotscène, de *cliffhanger*. Aan het eind van *Henry VI* - deel 3 zit de mentaal al dode koning in de Tower-gevangenis in de bijbel te lezen. Zijn beoogd moorde-

naar, Gloucester, de latere Richard III, komt op. Hij laat de kwijnende vorst nog even stoom afblazen. Tom Lanoye hertaalt:

> Het uur van Uw geboorte is gehaat
> Een kerkuil kraste, pest en plagen ruikend
> Uw moeder voelde meer dan moederpijnen
> Maar minder dan de hoop des moeders
> Een onbestemde vormeloze klomp
> En niet de vrucht van een zo rijke stam
> U had al tanden voor Uw eerste schreeuw
> Ten teken dat U kwam om ons te bijten.

Gloucester, die later bij Tom Lanoye ‘Risjaar Modderfokker den Derde’ heet, heeft een afdoende antwoord op de klaagzang van de koning klaar. Terwijl hij hem met een dolk steekt en steekt en nog eens steekt:

> That I was born, mijn horrelvoet vooruit
> De vroedvrouw kokhalsde, the nuns were crying
> Protect us Lord, een boreling met tanden!
> and boy, did I had teeth! And hair! And nails!
> Een everzwijn to be, een weerwolfjong
> dat grommen moet dat grauwen moet en bijten!

Met bijten kan Richard III in het drama dat zijn naam draagt meteen beginnen. De beroemde openingsmonoloog gaat bij Lanoye aldus:

> Zo is de fokking winter van de walg
> Gesmolten tot een hotte zotte zomer
> Dankzij dat zonnekind van bruur Edwaar
> Showers of doom that hung above our heads
> Zijn in de oceaan haar kut begraven
> In ons' coiffuur plakt rijstpap en confetti
> En doelloos roest ons harnas aan de muur
> Our speech of war slaat om in zatte praat
> Our proud parade in wuft gehuppel. Mijn bruur Edwaar
> Die Oorlogsgod zwelt op en smiles like Buddah
> It's not his horse dat hij de sporen geeft.

Vijf bedrijven verder zal Risjaar Modderfokker den Derde om dat paard smeken. Wanneer al zijn vijanden - en dat zijn er langzamerhand veel - tegen hem samenspannen, roept hij zijn beroemd geworden tekst:

A horse, a horse... Mij fokking kroon voor maar één paard.

De bedenkers van het theateravontuur dat *Ten Oorlog!* heette, hielden klaarblijkelijk zielsveel van de drie delen van *Henry VI* en van *Richard II* en *Richard III*. Van *Henry IV* hielden ze nadrukkelijk niet. De beide delen van dit stuk zijn door de Vlamingen vrij bruut ingekort tot dertig tekstpagina's. Dat is jammer. Want *Henry IV* is een mooi stuk. Het gaat eigenlijk over twee dingen: over wroeging en over drank. De wroeging heeft bezit genomen van Koning Hendrik IV, de man die opdracht gaf zijn voorganger Richard II te vermoorden. Behalve dat berouw, waarover de vorst tien bedrijven lang lamenteert, wordt hij ook nog eens gekweld door een verre verwant die Hotspur heet, letterlijk vertaald: Heetspoor, een inderdaad heetgebakerde jongeman wiens staatsgreep dan ook geen schijn van kans heeft. De drank in Henry IV zit in de scènes die zich afspelen in de kroeg genoemd naar het favoriete gerecht aldaar: Zwijnshoofd. Daar zuipt de kroonprins (Hal bij Shakespeare, Henk bij Lanoye) zich samen met zijn boezemvriend Falstaff (bij Lanoye ‘La Falstaff’ genoemd) een stuk in de koninklijke kraag. Falstaff is de bij het publiek meest populaire figuur die Shakespeare heeft gecreëerd. Eigenlijk is *Henry IV* een geraffineerde poging om een breed publiek te vermaken: de liefhebbers van tragische en historische scènes kwamen ruimschoots aan hun trekken, wie naar het theater ging voor sappige kroegverhalen kwam ogen en oren te kort. Het stuk kent voorts de mooiste *cliffhanger* die de auteur in zijn koningsdrama's heeft geschreven. Tegen het eind van deel twee bezoekt de kroonprins zijn doodzieke vader. Hal/Henk waant zijn vader dood. Hij pakt diens kroon. Dan ontwaakt de vader. Lanoye vertaalt:

***Hendrik IV*:**
Uw honger naar mijn lege troon moet groot
Zijn als gij zo - gij jonge idioot
U met mijn eretekens wilt bekleden
Nog voor ik goed en wel ben overleden.

***Henk*:**
Vergeef mij vader
Ik had gedacht Uw stem niet meer te horen.

***Hendrik IV*:**
Gedacht of eer gehoopt niet meer te horen
Wat U in een bestek van een paar uur
Vanzelf en wettig zou zijn toegestuurd
Moet gij zonodig van Uw vader stelen.

Hendrik IV sterft kort daarop. En Hal/Henk krijgt de kroon. Hij laat Falstaff als een volgezopen baksteen vallen.

Wanneer ze op hun kleinst zijn, de vorsten en machthebbers in Shakespeare's koninklijke documentaires, zijn ze op hun allermooist en

allerbest. De vrouwen in *Richard III* bijvoorbeeld, met hun vervloekingen en verwensingen. Of de broer van de koninklijke hinkepoot Gloucester, meneer Clarence - hier heet hij Sjors - gevangen genomen in de Tower, die aan de poorten van een wisse dood verhaalt over een nachtmerrie waarin Risjaar hem schandelijk verraadt. Maar het mooist blijft toch het plotse inzicht van Richard II, bij Lanoye Richard Deuzième geheten, als hij terug is in zijn geliefde Engeland en hoort dat het spel definitief over en uit is. Ik citeer eerst een vertaling van Lanoye's landgenoot, Willy Courteaux:

> In godsnaam laat ons op de grond gaan zitten
> Het droef verhaal doen van de dood van vorsten
> Hoe deze onttroond is, die gedood op 't slagveld
> Die door de schim geveld die hij onttroond heeft
> Vergiftigd door zijn vrouw, slapend gewurgd
> Allen vermoord. Want in de Holle Kroon
> Waarmee het sterfelijk vorstenhoofd zich kroont
> Daar heerst de dood.

Lanoye heeft iets minder woorden nodig:

> Goede God laat ons in het gras gaan zitten
> Het stuk is uit - de monarchie morsdood.

De Holle Kroon - Ten Oorlog!, de voorstelling (1)

Ten aanvang slaat iemand in het halfduister met een ijzeren staaf drie keer op een aambeeld. De felle schijnwerper die ons aanvankelijk in het gezicht scheen, verdwijnt in de overkapping van de speelruimte. Het toneellicht gaat langzaam aan over het reusachtige in de zaal voortgezette voortoneel, een eikenhouten vlonder. Met ontbloot bovenlijf en een soort Oosterse rok voor martiale vechtsporten zit daar een op het oog gezellig dikkertje, Le Roi Richaar Deuzième (Wim Opbrouck). Naast hem zit een jong meisje in een witte jurk, door hem gekoesterd als La Reine, zijn kindvorstin (Kyoko Scholiers). Op het toneel is achter hen nog een platform gelegd, daarachter (gedeeltelijk daarboven) ligt er nog een. De trapsgewijs gestapelde plateaus zijn kaal en streng gelakt. Op het achterste speelvlak ligt een blauw/wit gekleurd en op-lichtend ‘schilderij’ - het ziet eruit als de verbeelding van de wereld, de globe. De achterkant van het toneelhuis is onbedekt, we zien de naakte muren. Het toneellicht hangt in het zicht van de toeschouwers. Langzaam tooit de koning zich met de simpele metalen kroon, die in de loop van de marathon voortdurend zal worden doorgegeven. De Holle

Kroon. In het halfduister achter Richard Deuzième en zijn piepjonge koningin staan mensen voortdurend te buigen. Links achter het vorstenpaar staat een figuur gekleed in een donkere pij en met een muts op: Jan van Gent, oom van de koning, tevens diens adviseur en de stervende vader van Richards voornaamste rivaal, Hendrik Bolingbroke. Richard opent de marathon met de volgende tekst:

> Mijn wijze grijze oom mijn Jan van Gent
> Wiens trouwe vleugels het aloude nest
> Van Lancaster beschermen gelijk een schat
> Vertel mij is de aanklacht van Uw zoon
> Mijn hevig helmboswuivende kozijn
> Gegrond op een bewijsbaar echt verraad
> Of eerder op een vage valse vete?

Daarmee zet dit personage de toon voor de hele inhoud van deze onderneming, de vraag van iedere regerend monarch: word ik bedonderd of hoe zit het? En hij zet tevens de bourgondische toon van Lanoye's taalgebruik in diens herwerking van Shakespeare's regels. ‘Mijn hevig helmboswuivende kozijn’ - als Nederlander denk je bij ‘kozijn’ eerst aan ramen, pas daarna dringt het tot je door dat ‘kozijn’ een verbastering is van ‘cousin’, neef. Richard: ‘Mon Dieux, neveu! Vous êtes un peu nerveux.’ De eerste glimlach is binnen. En het gaat door. Richard geeft gratis advies aan de twee vechtersbazen tegenover zich, waaronder zijn neef en rivaal Bolingbroke:

> Purgeert Uw gal maar niet Uw kostbaar bloed
> Vergeeft, vergeet, verzoent U. Stopt met haten
> Het is een slechte maand voor aderlaten
> Nonkel, wilt gij ook niets eens met hen praten?

Ten Oorlog! bestaat uit drie delen van elk ruim drie uur. *In De Naam Van De Vader En De Zoon* bevat *Richard II*, het oorspronkelijk uit twee delen bestaande *Henry IV*, met daar meteen aan vast *Henry V*. Het tweede deel van de marathon heet *Zie De Dienstmaagd Des Heren*, voornamelijk opgebouwd uit de drie delen van *Henry VI*. Tenslotte is er *En Verlos Ons Van Het Kwade*, opgebouwd uit de laatste bedrijven van *Henry VI* en verder uit *Richard III*. Ruim twintig acteurs spelen alle rollen op het kaal plankier van Katrin Brack, in het feeërieke licht van Enrico Bagnoli en in de kostuums van Ilse Vandenbussche. Over de hele onderneming is vijf jaar nagedacht en er is zo'n veertien maanden gerepeteerd. De marathon is om veel maar in ieder geval om vier redenen een adembenemende ervaring. Er wordt energiek

gespeeld, met een grote liefde voor de tekst en veel aandacht voor de inhoud (Shakespeare een tijdgenoot? Jazeker!). En tenslotte met veel humor: de schaamteloze relativering van slagvelden en moorden maakt dat het huiveringwekkende karakter van de teksten des te harder aankomt. De gekozen speelstijl staat meteen als een huis. Er wordt vrijwel steeds met het gezicht front zaal gespeeld, zonder de zogenaamde ‘vierde wand’ (die bestond in Shakespeare's theater ook niet). Er wordt razendsnel geschakeld van ernst naar luim, van stille contemplatie naar gulle lach. Neem de bijna sterfscène van 's konings adviseur in *Richard II*, Jan van Gent:

> Mijn naam was zelden zo toepasselijk
> Ik ben gelijk een vogel voor de dood
> Gekortwiekt door gemis en ouderdom
> Heb ik tot nu mijn slapend land bewaakt
> Dat kostte mij meer haren nog dan veren
> Zelfs het zangzaad waar een vader soms op teert
> De aanblik van mijn kroost - werd mij ontzegd
> Ik ben geplukt, gepluimd, ten voeten uit
> Mijn graf wordt straks mijn laatste vogelmuit.

Koning Richaar Deuzième, die in zijn vrije tijd graag de hofdichter mag uithangen, repliceert:

> Tien nieuwe jeux de mots op un oiseau
> Niet een door mij bedacht, quel culot
> Voor iemand die op sterven ligt: Chapeau!

Vlak voor deze dialoog neemt Jan van Gent plaats op het blauw verlichte tableau dat de wereld, de globe moet voorstellen. Hij zakt in de grond. Tegelijkertijd komt met oorverdovend geraas het achterste plateau naar omhoog en onthult een van achteren dreigend belicht keldergewelf. Het is nu definitief gedaan met de macht als flirt - het echte werk gaat beginnen. Op het voortoneel krijgt de kindvorstin La Reine haar eerste bloeding. Tot en met haar slotscène met de koning in het vijfde bedrijf - wanneer Richard al is afgezet - zal ze rond blijven lopen in een wit jurkje met rode vlekken. Het is voorgoed gedaan met de onschuld.

Ik moet eerlijk bekennen dat ik Wim Opbrouck (Richard II, later La Falstaff) voor ik *Ten Oorlog!* zag, nooit eerder had zien spelen. Hij bleek dé ontdekking van deze toneelmarathon. Opbrouck is fors gebouwd, kaal, hij heeft stevige mannenborsten en een stem als een kerkklok in Aalst. En hij kan schakelen - van tragiek naar vaudeville, en terug. Neem zijn opkomst in

het beroemde vierde bedrijf: Richard wordt opgebracht om openlijk afstand te doen van de troon. Van die opkomst maakt Opbrouck een heus nummer:

> Het mangelt mij Messieurs aan zeggingskracht
> Om te vertolken hoe zeer in de wolken
> Uw bede mij niet heeft gebracht, Uw roep
> Als groep! - om mij, een doodgewone vent
> Ovationeel op 't voortoneel te halen
> Voor - tja, voor wat? Een encore? Een Grand Finale?
> Weet: ik betreed de bühne sans rancune.

Opbrouck maakt (onder stille dankzegging aan Tom Lanoye) van deze tekst taalmuziek (met heerlijk binnenrijm). Muzikaal is ook zijn duet met de usurpator en beoogd opvolger Bolingbroke.

> ***Bolingbroke*:**
> Gij wildet afstand doen, gij waart zo vrij.
>
> ***Richaar*:**
> Ja van mijn kroon - mijn smart die blijft van mij
>
> ***Bolingbroke*:**
> Ten dele hangt Uw smart toch aan Uw kroon?
>
> ***Richaar*:**
> Ik blijf ook zonder niet van zorg verschoond
> Mijn zorg? Verloren zorg, de zorg voorbij
> Uw zorg? Verworven zorg, veel zorg erbij.

Het zijn eenvoudige toonhoogteverschillen waarmee Opbrouck hier - toverend met taal - duidelijk maakt welke zorgen worden doorgegeven: Bolingbroke krijgt de zorgen van de macht, de afgezette koning mag lijdzaam wachten op zijn laatste zorg, de wisse dood in het gevang. Shakespeare schrijft voor dat Richard een spiegel vraagt. Hier krijgt hij een witmetalen ziekenhuissteek, een ordinaire pispot. Hij kijkt erin: ‘Is dit de kop die zoveel zotheid zag?’ In de originele tekst gooit Richard de spiegel woedend en wanhopig kapot. Bij Luc Perceval leegt de koning de inhoud van de pispot op de speelvloer. Ontluisterender kan bijna niet. Regie en spel breken trouwens wel vaker in bij Shakespeare. Wanneer de afgezette koning in het hoge noorden wacht op het moment van zijn dood, leest hij een gedicht voor van Kavafis, *Rome in afwachting van de barbaren*. Hij sterft niet in een steekpartij, maar simpelweg doordat hem een vergiftigde schotel wordt voorgezet, die voor het eerst niet wordt voorgeproefd. ‘Stijgt op mijn ziel! Gaat ginds Uw plaats verwerven / Mijn zware lijf valt neer om hier te sterven.’ En tergend langzaam dooft het licht op de eerste dode koning.

Vic de Wachter, in *Richaar Deuzième* nog een woest om zich heen meppende Bolingbroke, speelt in *Hendrik IV* de titelrol. Hij ziet eruit als Stalin. Alleen de snor ontbreekt. Henrik IV is een gefrustreerd mens, achtervolgd

door de schaduw van zijn voorganger. En door allerlei tegenstanders, die rigoureus moeten worden opgeruimd. Hendrik ziet spoken - iedereen is een potentiële tegenstander. Dit stuk is een vooroefening voor *Macbeth*: nooit meer slapen, altijd paranoïde, snel krankzinnig. En dan is er nog zijn losbollige zoon, hier Henk geheten (Jakob Beks). Hij wordt ten tonele gevoerd als het kind dat komt toneelspelen op de zilveren bruiloft van zijn ouders: onderbroek, engelenvleugeltjes en met steeds een leraar annex chaperonne in de buurt: La Falstaff (Wim Opbrouck), een travestiet die in een hoerig rode jurk en met een roodbruine pruik op zijn kale kop de voorstelling opent met een falsetversie van het Avé Maria. De overzichtelijke en ogenschijnlijk vredige toon van het begin van *Hendrik IV* is rap voorbij. Nog eventjes valt Henk zoet in slaap in de schoot van La Falstaff. Na een heftige ruzie met zijn vader geeft de kroonprins zich echter gewonnen. Hij trekt het kostuum aan van de oorlogshitser. Binnen één uur is Henk omgebouwd. Hij kijkt naar zijn stervende vader en graait de kroon van zijn kop. Henkie is Hendrik V geworden. Falstaff kan gaan. Hij wordt als ‘oude knar en lijk’ terzijde geschoven. Bij Shakespeare sterft Falstaff van louter ontgoocheling (buiten beeld) in de openingsscènes van *Henry V*. Bij het duo Lanoye/Perceval ontdoet Opbrouck zich aan het eind van *Henry IV* van jurk en pruik, trekt een pak aan en fungeert als verteller in *Hendrik den Vijfden*.

> ***De Proloogspreker*:**
> Was ik niet maar Muze van het Vuur
> Kon ik als vlam verzengend stijgen naar
> De hoogste hemel der verbeeldingskracht
> Ik nam geen vrede met dit vals theater
> Ik koos een koninkrijk geen plankenvloer
> Ik ronselde echte prinsen geen acteurs
> Ik liet slechts vorsten binnen als publiek.

Henry V wordt vervolgens achteloos en cabaretesk afgeserveerd. Alsof de makers niet echt trek hadden in dit schooltoneel met een hoog percentage Brittannia-rules-the-waves. De twee grote veldslagen in het stuk worden verbeeld door lawines meubilair op het toneel te flikkeren, gegooid tegen een inderhaast opgetrokken wand. Er staat ook een ‘paard’ tussen, kruising tussen gymtoestel en opgezet dier. De Franse tegenstanders van Hendrik den Vijfden (koning, kroonprins en kroonprinses) worden getoond als afgetrapte circusartiesten die een act met stokbroden doen (en dan ook werkelijk niks anders kunnen). Topnummer is Vic De Wachter die de Franse koning Charles VI neerzet als een tambour-maîttre die almaar zijn trommelstokje in de lucht werpt en het niet vangen kan. De Engelse koning is in dit deel griezelig in zijn fanatisme. Het van chauvinisme overborrelende en wanhopig

naar roem en weerklank graaiende mensenkind is geen lang leven beschoren. En zo zal het ook gaan: na de triomf van Engeland over Frankrijk keert de koning terug naar zijn land, waar het niet te stelpen bloeden spoedig zal beginnen. La Falstaff verzorgt vanaf gene zijde de opmaat:

> Ik ben elk medicijn voorbij, voor mij
> Kent hartstocht maar één naam, één bed: de dood
> O Ziel van mij leef voort. Versier je met
> De pluimen die je knecht, mijn Lijf, verliest
> Betaal mijn hemel met het zinloos rotten
> Van maag en strottenhoofd van merg en bloed
> Zo teer je op de Dood die teert op ons
> En als de Dood sterft sterft het leven mee.

Het Grote Sterven kan beginnen.

Het Grote Sterven - Ten Oorlog! de voorstelling (2)

Waar zijn we gebleven? In het land waar de koning een kind is. Hendrik de Vijfden is zojuist samen met zijn vrouw begraven. Hun zoon, Hendrik straks zesde van die naam, werpt een briefje in het graf: ‘Liefste mama, liefste papa. Tussen de woordjes van deze brief zitten kusjes warm en lief. Als ik de brief nu open doe, vliegen de kusjes naar U toe.’ Hier staat een joch van acht in korte broek en met een bevende stem. Het graf van zijn ouders is een lange tafel aan de rand van het speelvlak. Op en rond die tafel zal dit deel van *Ten Oorlog!* zich afspelen. Erachter liggen nog altijd de drie op elkaar gestapelde kale podia. We hebben er vijf uur koningsdrama op zitten. De agressieve toon wordt somber, donker als het clair obscur van de belichting. Het land waar de koning een kind is. Al spoedig verruilt Hendrik VI zijn korte broek voor een maatkostuum. Hij blijft de klagerige toon houden van een vroeg oud geworden kereltje dat in de eerste hoofdstukken van de bijbel is blijven steken. In Shakespeare's lange, lánge trilogie *Henry VI* komt de piepjonge koning pas op in het derde bedrijf. Hier, bij Tom Lanoye en Luc Perceval, is hij er meteen. Omringd door protectors en samenzweerders met hoge Elizabethaanse kragen. En bijgestaan door de bisschop van Winchester, hier verbeeld als een frivole witte zwaan met een donzige huppeljurk - een mooie creatie van Jan Decleir. Iedereen is corrupt, iedereen stikt in de kuiperijen, iedereen scheldt elkaar uit voor rotte vis en erger. En arme Hendrik, brave Hendrik, de zesde van die naam, hoort het allemaal aan. Hij snapt er niks van: ‘Wanneer men ruzie maakt kan ik geen boeken lezen.’ *Henry VI* is - het is eerder gesteld - een jeugdwerk van Shakespeare. De delen een en twee zijn

een regelrechte dramaturgische catastrofe. De complotten schieten als ongeleide projectielen door het toneelzwerk langs en door elkaar heen, al na korte tijd is er geen touw meer aan vast te knopen. Dit is het werk van een jeugdige en overmoedige broodschrijver met de hete adem van schuldeisers in zijn nek. Tot overmaat van ramp wordt er ook nog regelmatig overgeschakeld naar Frankrijk, waar het herdersmeisje Jeanne d'Arc, hier genaamd: Pucelle, voor volstrekt overbodige verwarring zorgt. Shakespeare's ambitie om de wortels van de Rozenoorlogen op volle bandbreedte te schetsen leidt tot een theatrale schipbreuk van ongekende omvang. Het duo Perceval/Lanoye kiest voor een plausibele oplossing: schaamteloze operette met een cello spelende engel die het geheel aan elkaar fiedelt. De samenhang biedt het werkelijke centrale personage van *Henry VI*, niet de koning zelf maar de aan de jonge koning uitgehuwelijkte Italiaanse furiënde feeks Margaretha di Napoli, naar wie dit deel bij de Blauwe Maandag Compagnie ook vernoemd is. Zij vindt haar huilebalkende echtgenoot een regelrechte lamlul en laat zich dan ook al spoedig door het betere deel van de Britse landadel uitgebreid bepotelen, bespringen en dekken. Terwijl de vorst ronddwaalt als een dominee met een vroege roeping en een dito vorm van Alzheimer, ontrolt zich voor zijn en ieders ogen een bloedbad van ongekende omvang: de tafel voor aan het speelvlak wordt een *tableau mort* overgoten met emmers toneelbloed. De epiloog voor dit tussenspel is voor Margaretha (een fantastische creatie van de voor mij volkomen onbekende actrice Ariane van Vliet), die zich woedend tot Hendrik wendt:

> Het leven speelt zich in de modder af
> Niet in jouw kop. Jij liet mij in de steek.
> Ik was een speelbal van de honden die
> Jij duldde aan jouw hof, die mij bedreigden
> En al wat ik van jou aan steun kreeg was
> Gewauwel en mystiek medelijden
> Geen ogenblik heb jij naast mij gestaan
> En dat jij dat niet ziet is des te zieliger
> Nu is het te laat, ik heb een zoon
> Jou, Koning Hendrik, heb ik niet meer nodig.

Na een lange pauze verandert het klimaat in *Ten Oorlog!* totaal. Het middelste plateau van de drie gestapelde speelvlakken is brutaal naar achteren geschoven. In het midden ligt nu een bassin met water. Om me heen werd druk gespeculeerd wat dit bassin te betekenen heeft. De zee tussen Engeland en Frankrijk? Of het water tussen Engeland en Ierland, waar de bevolking steeds wanneer het in het perfide Albion een beetje onrustig wordt, prompt

in opstand komt? De Styx misschien, mythologische rivier des doods? Freudiaans droomsymbool voor seksualiteit? Ik denk dat dit duistere, stille water niks meer of minder betekent dan... water. Een ondiepe poel waar mensen worden afgeknald of verzopen. Waar hitsige, machtsbeluste types onrustig doorheen banjeren. Het licht dat in het water schijnt werpt mysterieuze schaduwen op de achterwand. In het water drijven twee helbelichte kleine schedels, een met een papieren hoedje erop. Het zijn de overblijfselen van de vader en een van de zonen uit het huis van York. De drie nog overgebleven nazaten uit dat grafelijk huis, hier Sjors, Edwaar en Risjaar geheten (aanstekelijk gespeeld door Koen van Kaam, Lucas Van Den Eynde en Jan Decleir) doen hun vileine openingsnummer van dit deel als een rap-revue. Lanoye schrijft opnieuw pure taalmuziek.

***Edwaar*:**
We are the children of Big Daddy York
We're not the same and yet: we are but one
We are the house of the three rising suns.

***Risjaar*:**
Eén licht, een lamp.

***Sjors*:**
Eén vuur, een vlam.

***Edwaar*:**
Eén straal, een stroom.

***Risjaar*:**
Eén muil, een muis.

***Sjors*:**
Eén kut, een kont.

***Edwaar*:**
Eén kroon, een kruis. Imagine *[hij grijnst]*
We could put our blood together?
De gloed daarvan stak heel de boel in brand.
This land would light up like a kiekenschuur
That shivers in het vuur van onz' colère.

***Sjors*:**
Oh, praise the Lord!

***Risjaar*:**
Let's go to work my bruurs.

Ariane van Vliet (Margaretha di Napoli) in het voorlaatste deel van Ten Oorlog! (foto: Corneel Maria Ryckeboer)

Dit nummer ging er bij het publiek in als Gods woord in een Ouderling. De gulle lach bleef echter snel als een graat overdwars in de keel steken. Luc Percevals enscenering van *Ten Oorlog!* bereikt de grenzen van het gevaar. Een rap-nummer op de rand van een vulkaan. Vanaf dit deel (dat over de korte regering van Edwaar de King handelt) gaat de apotheose van deze Shakespeare-marathon dan ook *En Verlos Ons Van Het Kwade* heten. De koningsdrama's als verre voorlopers van de maffiose Godfather-cyclus van Francis Ford Coppola, Shakespeare als voorbode van Mario Puzzo. King Edwaar kroont zichzelf terwijl Koning Hendrik den Zesde nog in leven is. De metalen kroon, het estafettesymbool van de marathon, is nu uitgerust met een zendmicrofoon - we kunnen de monarch woordelijk verstaan als hij op fluistertoon zijn nieuwe liefde Elizabeth (Els Ingeborg Smits) verleidt.

Voor de duidelijkheid: we zijn nu beland in het derde deel van *Henry VI*, het deel waar Shakespeare als toneelschrijver op dreef is. In het bijna slot van de trilogie doodt Risjaar de dolende koning. Aan de rand van het bassin knielt de toekomstige dictator achter de reeds met een half been in het graf staande monarch. De bewegingen van Risjaar (Jan Decleir) houden het midden tussen strelen en wurgen. Terwijl hij Hendrik langzaam doodt, dicht Risjaar zijn eigen zelfportret bij elkaar, met het volgende slot:

> If heaven wants to fok my body op
> Laat dan de hel mijn hersens ook misvormen
> I have no bruurs! I am not like a bruur!
> Let love, godin voor oude weke knarren
> In mannen wonen die op mannen lijken
> But not in Me! Ik ben mijzelf genoeg.

Met deze woorden streelt en wurgt, streelt en wurgt Risjaar (die straks Modderfokker den Derde gaat heten), de koning naar zijn dood. Het is een scène van een koude, kille huiver. Het is een scène om niet, om nooit meer te vergeten.

En dan is het opeens stil, onrustbarend stil. Risjaar wandelt voorbij in een verre toneelopening. Daarna komt hij naar voren. Er staat een micro opgesteld, maar daar houdt hij zijn hand voor. Hij wenst ons met natuurlijk stemgeluid deelgenoot te maken van zijn zelfanalyse en zijn ambities. Hij wordt koning, niemand anders. Daarvoor zal iedereen wijken, hij zal iedereen ofwel winnen ofwel doden, en niet noodzakelijkerwijs in die volgorde. Zijn eerste slachtoffer is Anna, wier man en schoonvader Risjaar zojuist naar de andere wereld heeft geholpen. Het is een klassieke scène, ook een lastige: het door zijn gesprekspartner bespuwde en vervloekte monster slaagt erin Anna binnen tien minuten in bed te babbelen. Jan Decleir speelt oprechte ontroering, hij speelt gevaarlijk spel: hij biedt zijn tegenspeelster Anna de gelegenheid om hem te vermoorden. Hij legt het pistool voor haar neer. Hij veinst berouw. En wanneer de toeschouwer - en de arme Anna - ook maar eventjes overtuigd raken, dan slaat Risjaar toe. En incasseert zijn succes. Als Anna af is - eerst even de begrafenis regelen, dan rap bij Risjaar tussen de klamme dekens - vertrouwt de Modderfokker zijn publiek toe:

> Werd ooit een bitch met zoveel fun gemolken?
> I killed her fokking huisband, pa en schoonpa
> En doe haar binnen. In haar heetste haat!

En zo is het precies. Risjaar is wat de Duitsers ‘ein Spieier’ noemen. Hij gooit een geldstuk op, is het kruis dan blijft het vrede, is het munt dan wordt het oorlog. Of andersom. Hij piepelt de mensen waar ze bij staan. Hij is het genie van het Kwaad. En de Roerganger op de weg naar het Grote Sterven. In de loop van dit slotdeel van *Ten Oorlog!*, *Risjaar Modderfokker Den Derden* geheten, krijgt regisseur Luc Perceval een probleem met vertaler Tom Lanoye. Dat probleem heet: de taal-mix. De tekst, dat maffe Lanoyemengsel van Vlaams en Engels, gaat hier slepen.

***Sjor*:**
If ever I did wrong it was for him
Ik hielp hem worden wat hij worden wou:
A King
So if you love my bruur haat mij dan niet
I am his bruur and love him more dan you.

***Risjaar*:**
A many splendoured thing to love one's bruur
But it's a toffer thing to love his money.

Wat een paar uur eerder nog taalmuziek (of muziektaal) was, hangt nu als een loden bal om de schouders van de acteurs. Het vrolijk spel achter de tekstverwerker van Lanoye begint zijn uitwerking te missen. De regisseur trekt alle middelen uit de kast om een theatrale nachtkaars te voorkomen. En het moet gezegd: hij en zijn acteurs komen een heel eind. Van de moord op bruur Sjors maken Koen van Kaam (Sjors) en Jan Decleir (Risjaar) een bloedstollend waterballet. Perceval breekt opnieuw bij Shakespeare in: bij hem stuurt Risjaar steeds huurmoordenaars op zijn slachtoffers af. Hier doet de beoogde koning al het vuile werk zelf. Zijn laatste klus is tevens zijn smerigste. Risjaar van Gloucester is Koning Risjaar den Derden geworden. Maar er staan nog twee kleine kereltjes op zijn weg naar de absolute top: de kroonprinsen, de kinderen van zijn voorganger. Hij arrangeert een ontmoeting, hij schenkt de twee kids speelgoed (een voetbal en een speelgoedbootje), en neemt ze vervolgens mee naar de gevangenis de Tower, door Lanoye consequent De Toren genoemd. Daar moeten ze dood, ook die klus volvoert Risjaar (buiten beeld) zelf. Na afloop van zijn vuil bedrijf komt hij uit het keldergewelf en gooit achteloos het speelgoedbootje en de bal in het water. Aan de kant staan de moeder en de zuster van de twee jongens hartverscheurend te huilen. Opnieuw een scène die hard aankomt.

Dan het slot. Risjaar Modderfokker den Derde neemt plaats achter een klein bijzettafeltje. Hij schenkt zichzelf een glas wijn in, scheurt een gebraden kip in tweeën - via de zendmicrofoon in de kroon worden de geluiden van geslurp en gevreet snoeihard versterkt. Daarna verleidt de vorst nog een kindvrouwtje, de jonge Elizabeth: de cirkel is rond, zo immers begon de hele

cyclus - de monarch en het jonge meisje. En dan is er eigenlijk helemaal niks meer. Geen oorlog, geen strijd, geen slagveld. Geen schreeuw van angst: ‘A Horse, A Horse, My Kingdom for A Horse’. De usurpator fluistert nog slechts, hij is moe van het moorden en het konkelen. Hij zuipt zich klem, hij heeft visioenen over zijn moeder. De nachtmerries die Shakespeare voorschrijft blijven achterwege. *Ten Oorlog!* eindigt roemloos in een delirium tremens. De tegenstander van Risjaar, Richmond, komt nog wel even op, een van de vermoorde prinsjes op zijn nek. Maar zijn tekst klinkt krachteloos. Tot een gevecht komt het niet meer. De Modderfokker valt achterover. Fine!

Het was immers allemaal een dronkemansdroom. Tien uur duurde hij. En ik buig diep voor Lanoye, Perceval, de acteurs en ontwerpers. Zij schreven tien uur theatergeschiedenis. De laatste teksten zijn nagalmen van een marathon die maar niet op wilde houden. Risjaar is aan het woord:

> O mama mia, fokking klotezeug
> Sweet Modder die mij in de wereld scheet
> De lafheid van je liefde liet mij leven
> Waar echte liefde mij gewurgd zou hebben
> Ik vraag je schoon Verlos mij please
> Zoals ik jou verlost heb uit jouw lijden.

Loek Zonneveld is docent theatergeschiedenis, publicist en theaterverslaggever voor onder meer De Groene Amsterdammer. *Deze bijdrage is een gewijzigde versie van het artikel dat eerder in drie afleveringen in dit weekblad werd gepubliceerd*.

Ron Elshout

This powrefull rime
Bij de vertalingen van de sonnetten van Shakespeare

We weten bijna niets over Shakespeare's sonnetten.

Zo, het hoge woord is eruit. Veel van de omstandigheden waarin en de manier waarop Shakespeare's werk tot stand is gekomen is immers ondanks grondig speurwerk in het ongewisse gebleven.

Hoewel de geschiedenis van Shakespeare's sonnettenboek hoogst obscuur is, waardoor sommige biografische commentaren noodzakelijk op speculaties en vooronderstellingen berusten, zijn de meeste gedichten zonder die specialistische kennis heel goed te lezen. Het is onmiskenbaar dat er daarnaast een aanzienlijke hoeveelheid biografisch, historisch en filologisch interessante vragen overblijft. Wat weten we precies en wat niet?

In 1609 verscheen, uitgegeven door Thomas Thorpe, een quarto-uitgave van *Shake-speare's sonnets. Neuer before Imprinted*. Het boek, bestaande uit honderdvierenvijftig sonnetten en een lang strofisch gedicht, werd ingeleid met een opdracht: ‘TO.THE.ONLIE.BEGETTER.OF. / THESE.INSVING.SONNETS. / MR.W.H. ALL.HAPPINESSE. / AND.THAT.ETERNITIE. / PROMISED. / BY/OVR/EVER-LIVING.POET. / WISHETH. / THE.WELL-WISHING. / ADVENTURER.IN. / SETTING. / FORTH. / T.T.’

Albert Verwey is een van de weinige vertalers die de opdracht niet oversloegen: ‘Aan de eenige verwekker van / deze navolgende sonnetten / Mr. W.H. alle geluk / en die eeuwigheid / beloofd / door / onze eeuwig levende dichter / wenscht / de wel wenschende / ondernemer bij het / uitkomen / T.T. Verwey heeft zijn uitgave nauwelijks van een inleiding voorzien en omzeilt zo het eerste probleem, waarover meteen al een vracht aan speculaties voorhanden is: Wie is Mr. W.H.? T.T. is natuurlijk de drukker en uitgever Thomas Thorpe.

Het is niet bekend en zelfs hoogst onzeker of de uitgave van 1609 tot stand is gekomen met medewerking of zelfs maar medeweten van William Shakespeare. Het grote aantal drukfouten doet vermoeden dat de bemoeienis van de schrijver nihil is geweest. Daardoor is veel onduidelijk. Zo weten we niet of de volgorde van de honderdvierenvijftig sonnetten door de dichter bepaald is. Van een zekere ordening is wel sprake, maar binnen die ordening springt de reeks nogal eens van de hak op de tak. De eerste honderdzesentwintig gedichten richten zich tot een vriend, een geliefde jongeman, de *Fair Youth*, van welke de eerste zeventien hem

traditioneel aansporen snel in het huwelijk te treden om door het verkrijgen van nageslacht de Tijd te kunnen overwinnen. Ook veel sonnetten trachten de Tijd uit te schakelen.

Daarna trachten Shakespeare's woorden welhaast elke denkbare emotie te vatten die met de tenminste drie jaren durende (zie sonnet 104) liefde samenhangt, zonder dat daar een consistente lijn in te ontdekken valt.

Al in de sonnetten 40-42 (en later ook in 133-136 en 143-144) komt een driehoeksverhouding ter sprake en wordt gepreludeerd op de gedichten 127-152 die gericht zijn tot de vrouw, de *Dark Lady*. De reeks besluit met twee allegorische sonnetten, variaties op het thema dat een van Diana's nimfen Cupido's fakkel ontsteelt en probeert te doven.

Ook de datering van de gedichten stuit op problemen. Vermoed wordt dat Shakespeare ze schreef tussen 1591 en 1595. Ook zijn er stemmen opgegaan voor 1592-1604, omdat sonnet 107 verwijzingen lijkt te bevatten die eerder onmogelijk waren. Het is redelijk beargumenteerd dat de eerste datering juist is en dat sonnet 107 later is toegevoegd.

Over de identiteit van de *Fair Youth* en de met Shakespeare om diens gunst concurrerende *Rival Poet(s)* is met vrucht en ook wel geloofwaardig gespeculeerd, maar wie de *Dark Lady* is geweest, is onbekend gebleven. Wat we van haar identiteit weten, komt uit de gedichten: ze had een donker uiterlijk en bespeelde het virginaal.

Het ligt op basis van een vracht aan gegevens voor de hand te vermoeden dat de vriend Henry Wriothesley, de derde graaf van Southampton, (1573-1624) is geweest, hetgeen tot de opvatting heeft geleid dat hij achter de omgekeerde initialen Mr. W.H. verscholen zit. Niet alleen komen zijn persoonlijke omstandigheden overeen met de inhoud van de gedichten, de graaf was ook tussen 1592 en 1594 de beschermheer van Shakespeare.

Het taalkunstwerk dat Shakespeare bouwde, is - zoals gezegd - van een grillige architectuur, maar misschien was hij er de bouwmeester niet van. Voor de bouwstenen, de sonnetten, geldt dat zeker wel. Shakespeare werkte met zijn sonnetten in een traditie die teruggaat tot in Italië waar in de veertiende eeuw het sonnet tot volle bloei kwam. Via het zestiende-eeuwse Frankrijk bereikte het sonnet Engeland en zo beschouwd is Shakespeare een late sonnettenschrijver. Hij bouwt zijn gedichten op een strenge Elizabethaanse regelmaat die tenslotte zijn naam is gaan dragen. Op twee na tellen alle gedichten veertien regels, het rijmschema is steevast: *ababcdcdefefgg*. (Sonnet 126 telt twaalf gepaard rijmende regels en kan gelden als de coda van de cyclus voor de *Fair Youth*. Van sonnet 99 telt de eerste strofe vijf regels.)

Over het algemeen wordt in het Shakespeareaanse sonnet in de eerste acht regels een these ontvouwd, volgen er vier regels met een antithese en eindigt het gedicht met een distichon dat op puntige wijze de synthese of conclusie formuleert.

Shakespeare's gedichten zijn beeldend, maar ook denkend. Het is voor een deel ‘redenerende’ poëzie die in een maniëristische traditie staat. Het kan

geen kwaad daarop bedacht te zijn: Shakespeare's sonnetten hebben inderdaad een ‘uitgewogen, stijlvolle, harmonieuze vorm’, maar staan ook vol met een maniëristische, ‘berekenende gekunsteldheid’, met elegant geformuleerde tegenstellingen en woordspelingen.

In verband met afwijkende gewoontes en de taal die gebruikelijk was, is het in sommige gevallen plezierig iets te weten van de Elizabethaanse tijd waarin Shakespeare leefde en werkte. Een enkele toelichting bij vertalingen doet dat voorbeeldig.

Vertalingen

Want die zijn er - vertalingen. Arie van der Krogt noemt er in zijn inleiding bij zijn eigen vertaling alleen al negen in het Nederlands: die van Burgersdijk, Moulijn-Haitsma Mulier, Verwey, Van Emde Boas, Messelaar, Jonk, Van Elden, Verstegen, De Roy van Zuydewijn. Dat mag enerzijds een wonder heten, omdat Shakespeare's sonnetten onvertaalbaar zijn, anderzijds is dat natuurlijk precies de uitdaging.

Uiteraard is Shakespeare's gedachtegoed in het Nederlands min of meer over te brengen, maar als er één poëzie bestaat waarvoor het adagium ‘poëzie is wat in vertaling verdwijnt’ geldt, dan is het wel die van Shakespeare. Hij laat alliteraties, binnenrijmen, antitheses, paradoxen, beeldspraken, metrische variaties en dubbelzinnigheden door en over elkaar buitelen. Zowel Shakespeare als zijn vertaler is met zijn taal verankerd in zijn eigen tijd en het lijkt welhaast onmogelijk alle Elizabethaanse toespelingen, dubbele betekenissen, slinkse verwijzingen en verborgen connotaties adequaat in het Nederlands om te zetten zonder Shakespeare's tijd, zijn talent of de vertaling te corrumperen. Vooral zijn muzikale woordspel is nauwelijks te evenaren, laat staan in een andere taal te transponeren zonder de muzikaliteit van de sonnetten geweld aan te doen.

Een enkele keer heb je als vertaler geluk en krijg je een hijgerige alliteratie als ‘had, having, and in quest to have’ (129) in het Nederlands cadeau: ‘of hij nu heeft, had, of hebben moet’ (Verstegen), maar alleen de openingsregels van het eerste sonnet zouden mij als vertaler de moed diep in de schoenen doen zinken: alliterererende *f*, ren *s*, vier maal een *ie*-klank en een spetterende *ij* die als opmaat voor de drie *ij*-klanken in de volgende regel mag gelden: ‘From fairest creatures we desire increase, / That thereby beauty's Rose might never die, [...].’ Wat maken vertalers daarvan? Verwey: ‘Uit schoonste schepsels wensen we ons een spruit, / Dat daardoor schoonheids roos ons nooit begeef’. Van Elden: ‘Van 't mooiste wenst ieder vruchtbaarheid, / opdat de roos der schoonheid nimmer sterve’. De Roy van Zuydewijn: ‘Van al wat mooi is wensen wij ons meer, / zodat de roos der schoonheid nimmer sterft’.

Verstegen: ‘Van 't mooiste der natuur willen wij meer, / Opdat de Roos der schoonheid steeds herrijst’. Van der Krogt: ‘Het mooiste moet aan schoonheid leven geven, / Opdat de schoonste bloem, de Roos, niet sterft’.

Verwey

Alle vertalingen geven, nuances daargelaten, eenzelfde betekenis weer, maar van Shakespeare's klankrijkdom blijft in geen van de gevallen veel over. Het is jammer dat Verweys taalgebruik zo verouderd is en geforceerd aandoet, want hij komt wat klank betreft nog het dichtst in Shakespeare's buurt. Vijfmaal een *s*, van welke er drie allitereren in de eerste regel en vijfmaal een *oo* in de twee regels, maar ook hij redt het niet, want de ‘spruit’ valt toch wel uit de toon.

In 1959 verscheen een vertaling van Shakespeare's sonnetten door W. van Elden. Hij geeft in zijn inleiding Albert Verwey de eer die hem toekomt, maar hij plaatst diens werk ook meteen genadeloos in het perspectief van de tijd. Van Elden betreurt het dat Verweys ‘persoonlijke en aan een bepaalde stijlperiode zo sterk gebonden taal er niet toe heeft bijgedragen’ de sonnetten toegankelijker te maken voor lezers uit zijn eigen tijd. En toch, wie Verweys in 1933 verschenen prestatie nader beschouwt, moet wel tot de conclusie komen dat het compliment van Van Elden terecht is.

Natuurlijk kleven er aan Verweys taal voor een hedendaagse lezer smetten die in 1933 niet gegolden zullen hebben. In regels als ‘Gij werdt het dubbel, die mij liefde zwoert. / Ge braakt verbriefde trouw, [...]’ wekken de verouderde taalvormen ‘zwoert’ en vooral ‘braakt’ waar gewoon ‘brak’ geen enkele probleem opgeleverd zou hebben, gemakkelijk de lachlust op. In het overigens qua betekenis moeilijk te ontsluiten sonnet 107 staat: ‘and peace proclaims Olives of endless age’. In Verweys versie wordt dat: ‘Beölijfde Vreê meldt tijden zonder breuk’ en in hetzelfde gedicht wordt ‘the lease of mij true love’ omgezet in ‘'t einde dat mijn liefde mart’. Mart?

Deze voorbeelden laten zien dat Verwey, onder meer door rijm en ritme gedwongen, Shakespeare's sonnetten nogal eens naar zijn hand zette. In dit licht is het opvallend dat het omslag vermeldt ‘vertaald door Albert Verwey’, terwijl de titelpagina spreekt van ‘nagedicht door’. Die laatste formulering komt overeen met Verweys woorden in zijn ongeveinsd enthousiaste Voorrede. Toen hij ‘tot nog aandachtiger beschouwing van de sonnetten dan vroeger genoopt werd, was het hem een genot de gedichten niet enkel te lezen, maar ze in hollandsche verzen na te dichten’. Verwey was zich het bewerkende gehalte van zijn hertalingen blijkbaar bewust. Zijn lankmoedige inzicht en geestdrift nemen voor hem in: ‘Daarom hindert het niets dat de gedichten maar hier en daar groepen vormen, dat zij soms door elkaar geward

zijn en dus klaarblijkelijk in onjuiste schikking werden uitgegeven, zo zelfs dat meer dan eens latere uitgevers trachtten ze tot een overzichtelijker geheel te maken. Het hindert niets, want de grondtrekken zijn zóó eenvoudig en ze worden in onze geest zóó diep ingedrukt, dat, in welke orde men de sonnetten ook leest, men altijd hetzelfde beeld overhoudt. Ik geef ze daarom zooals ze verschenen in de eerste uitgaaf van 1609. Zelfs de nummers van een boek als dit kregen een heiligheid, waaraan ik niet graag raken zou.'

Zo te zien werd hij in ieder geval door liefde en respect gedreven en wie op de koop toeneemt dat hij Shakespeare's sonnetten omzette in het jargon van de tachtigers, moet erkennen dat zijn verdiensten niet gering zijn. Wellicht is zelfs de stelling houdbaar dat Verweys 'wijze van zeggen' dichter bij Shakespeare's maniërisme aansluit dat menig moderne vertaling. Dat Verwey ook de schijnbare eenvoud van Shakespeare aankan, bewijst zijn vertaling van sonnet 71:

No longer mourn for me when I am dead	Wanneer ik dood zal zijn, rouw langer niet
Than you shall hear the surly sullen bell	Dan ge de kerkklok hoort, met doffe toon,
Give warning to the world that I am fled	De wereld kond doen dat ik haar verliet,
From this vile world with vilest worms to dwell.	De onwaardige, en bij onwaardiger wormen woon.
Nay, if you read this line, remember not	Herinner u zelfs niet als ge dit leest
The hand that writ it, for I love you so	De hand dit 't schreef: mijn liefde is zo gëaard
That I in your sweet thoughts would be forgot	Dat ik verloren zijn wil uit uw geest
If thinking on me then should make you woe.	Als mij vergeten u dan droefheid spaart.
O if (I say) you look upon this verse	O als, zoo zeg ik, ge dit rijm ontsluit
When I (perhaps) compounded am with clay,	Als ik in 't graf stof met mijn stof bedelf,
Do not so much as my poor name rehearse,	Spreek dan mijn arme naam zelfs niet meer uit,
But let your love even with my life decay.	Maar laat uw liefde sterven met mijzelf.
Lest the wise world should look into your moan,	Dat tot de wijze weerld uw klacht niet dring
And mock you with me after I am gone.	En ze u bespot met mij, nadat ik ging.

W. van Elden

De in 1959 verschenen, maar 'kort na de oorlog in eerste opzet gereed' gekomen vertaling door W. van Elden kende nog in 1986 een vierde druk en is dus tamelijk lang meegegaan. Van Elden heeft de uitgave voorzien van een bondige inleiding

waarin veel aan de orde komt. De ironie van de geschiedenis wil dat hij wijst op Verweys ‘aan een bepaalde stijlperiode zo sterk gebonden taal’. Zijn eigen taalgebruik is namelijk eveneens verankerd in de tijd. Shakespeare gebruikt de aanspreekvormen *thou* (U) en *you* (je) schijnbaar willekeurig door elkaar. Van Elden heeft consequent gekozen voor een vertaling met het statige *gij* en *u*, hetgeen op zich deze editie al dateert.

Daarnaast lijkt het erop dat Van Elden ‘besmet’ is met het werk van J.C. Bloem: Evenals Bloem gebruikt Van Elden bijvoorbeeld nogal eens genitief-

constructies, van welke vooral het eerste voorbeeld bijna aan Bloem ontleend lijkt: ‘want uwer zinnen dwaling’ (35), ‘gelijk des ververs handwerk’ (111), ‘'t is oog's vleierstaal’ (114), u schoonheids som (2). Men vergelijke Bloems ‘uwer pronkgewaden purpren val’.

Ook elders in de stijl doet Bloems invloed zich vermoeden: ‘heen is het malse groen’ (5), ‘daar heersen liefde en liefdes toebehoren’ (35), ‘Gedoofd / werd uwe glans in dampen vuil en nat’ (34) en hetzelfde geldt voor het woordgebruik: ‘zwerk’ (7), een neologisme als ‘heenwelkt’ (11), ‘verkwijning’ (108), ‘zomers loverpracht’ (104) en ‘voos’ (123).

Door zijn gebruik van tussenzinnen loopt Van Eldens vertaling het gevaar dat hij een hapering in het ritme veroorzaakt waar Shakespeare's taal vloeit. De eerste regel van sonnet 8 luidt: ‘Music to hear, why hears'st thou music sadly?’ Van Elden vertaalt: ‘Gij, zelf muziek, kunt geen muziek genieten?’ Ook in de achtste regel van dat sonnet ‘onderbreekt’ hij het ritme wanneer hij ‘who confounds / In singleness the parts that thou shouldst bear’ omzet in ‘Dat ge, niet huwend, uw partij verknoeit.’ Het is grappig dat we hem dit in het achtste sonnet één maal moeten vergeven, want waar Shakespeare wél hapert in ‘Who, all in one, one pleasing note to sing’ ruimt Van Elden de hapering op en laat inhoud en stijl van zijn vertaling samen vallen: ‘met elkander / Zingen zij saam één zoete melodie’.

Ongetwijfeld is Van Elden zich dit alles zelf bewust geweest. Hij wijdt immers in zijn inleiding enkele alinea's aan het raffinement van ritme en muzikaliteit in Shakespeare's sonnetten en ook van diens woordspelingen beseft hij de waarde heel goed, maar hij stelt zich bescheiden op. Voor hem ‘behoeft het geen betoog dat het voor een vertaler uiterst moeilijk zo niet onmogelijk is om al deze aspecten van Shakespeare's taal te benaderen.’

Zijn bescheidenheid siert hem en is in zekere mate terecht, maar je kunt je retorisch afvragen of wat hij zegt niet per definitie voor elke vertaling van Shakespeare's sonnetten geldt.

In Van Eldens vertaling van sonnet 107 verdwijnt de sterfelijke maan en maakt plaats voor ‘de maanvorstin’. Van Elden offert de metafoor gedeeltelijk op en stuurt zijn vertaling in de richting van de te betwijfelen interpretatie dat koningin Elizabeth ermee bedoeld werd. De verwijzing naar de olijftak uit Genesis en de verstoring van het ritme in de elfde regel sneuvelen, maar desalniettemin blijft zijn vertaling inzichtlijk:

Not mine own fears nor the prophetic soul	Geen eigen angst, geen zieners en profeten
Of the wide world, dreaming of things to come,	Die wereldwijd over de toekomst dromen,
Can yet the lease of my true love control,	Kunnen de tijdsduur van mijn liefde meten,
Supposed as forfeit to a confined doom.	Al zal ook daar eenmaal een eind aan komen.
The mortal Moon hath her eclipse endured,	De maanvorstin heeft haar eclips doorstaan
And the sad Augurs mock their own presage,	En om hun somberheid lachen de auguren;
Incertainties now crown themselves assured,	Met de ongewisheid is 't voorgoed gedaan
And peace proclaims Olives of endless age.	En vrede en voorspoed zullen eeuwig duren.
Now with the drops of this most balmy time	Mijn liefde is door de balsem van de tijd
My love looks fresh, and death to me subscribes,	Thans fris bedauwd, de dood is mijn knecht geworden;
Since spite of him I'll live in this poor rhyme,	Leven zal ik in dit arm vers, zijn nijd
While he insults o'er dull and speechless tribes.	Treft slechts de suffe analfabeten-horden.
And thou in this shalt find thy monument,	En gij zult hier uw monument in vinden
When tyrants' crests and tombs of brass are spent.	Als 's keizers kroon en bronzen graf verzwinden.

H.J. de Roy van Zuydewijn

De jaren negentig zijn wat de vertalingen van Shakespeare's sonnetten betreft rijk geweest. In 1993 verscheen die van Peter Verstegen en in 1997 verschenen vertalingen door H.J. de Roy van Zuydewijn en Arie van der Krogt. De laatste twee staan in hun opvattingen over de weergave van Shakespeare's sonnetten tegenover elkaar.

H.J. de Roy van Zuydewijn heeft enkele dichtbundels op zijn naam staan, maar is vooral bekend geworden door zijn vertalingen van de *Ilias* en de *Odyssee*. Ook hij heeft zijn Shakespearevertaling voorzien van een inleiding. Hij besteedt daarin kort aandacht aan de onduidelijkheden omtrent de identiteit van Shakespeare en de aard van de uitgave van de sonnetten, maar komt tot de conclusie dat het niet mogelijk is een juistere volgorde te bepalen. Hij stelt vast dat in het deel dat geadresseerd is aan de *Fair Youth* nog enige sprake is van een ontwikkeling. Als

getuige daarvan komt het woord *Time* negenenzeventig keer voor, terwijl dat in de gedichten voor de *Dark Lady* geheel ontbreekt.

De Roy van Zuydewijn besteedt veel aandacht aan de seksuele component in het taalgebruik van Shakespeare. Aan de ene kant beaamt hij deze onderstroom in de taal van de dichter, anderzijds relativeert hij deze door zich te verzetten tegen een al te eendimensionale (homo-)seksuele interpretatie, zoals deze door Joseph Peguigney voorgesteld werd in *Such is my love, A Study of Shakespeare's sonnets*. De Roy van Zuydewijn wijst er ook op dat men er voor moet waken het ‘ik’ dat in de gedichten voorkomt voor honderd procent gelijk te stellen aan de dichter.

Hoewel hij zich verzet tegen al te eenzijdige seksuele interpretaties neemt De Roy van Zuydewijn die seksuele ondertoon nadrukkelijk mee in zijn vertaling. Een enkele keer schiet hij daarbij naar mijn gevoel enigszins door. Zo

laat in sonnet 143 een ‘careful housewife’ haar kind even los om ‘one of her feathered creatures’ (een hoen, dus) te achterhalen, omdat dit ‘broke away’. Dit ontsnappen vertaalt De Roy van Zuydewijn met ‘dreigt vreemd te gaan’. Vreemd is het dat hij in de sonnetten 3 en 77 ‘glass’ vertaalt met ‘glas’, terwijl er duidelijk een spiegel bedoeld wordt. Het optreden van ‘Jan Boezeroen’ (als vertaling van ‘Needy nothing’ in sonnet 66) doet aan als een Fremdkörper in Shakespeare's Elizabethaanse wereld. Zo kleven er wel meer schoonheidsfoutjes aan zijn werk. Wanneer Shakespeare ‘things unrespected’ ziet, ziet De Roy van Zuydewijn ‘iets ongewis’ en in hetzelfde sonnet (43) schrijft Shakespeare ‘where dreams do show thee me’, een formulering die de droom de macht in handen geeft. De vertaler haalt die spanning uit de regel: ‘als ik van jou mag dromen’. Soms siert hij Shakespeare's origineel nog wat op, ‘the dear repose’ (27) wordt dan ‘een zoete rustplaats’.

De Roy van Zuydewijn heeft regelmatig mooie vondsten. Zo vertaalt hij de eerst regel van sonnet 29, ‘When, in disgrace with Fortune and men's eyes,’ met: ‘Als, door fortuin en 's mensenoog versmeten. Ook zijn vertaling van het begin van sonnet 33 mag er meer dan wezen:

Full many a glorious morning have I seen	Vaak zag ik hoe de stralende ochtendstond
Flatter the mountain tops with sovereign eye,	met vorstelijk oog de top der bergen vleide,
Kissing with golden face the meadows green,	het weigroen kuste met zijn gouden mond,
Gilding pale streams with heavenly alchemy,	en hemels goud in bleke stromen leidde -
Anon permit the basest clouds to ride,	om plots de laagste wolken toe te staan
With ugly rack on his celestial face,	met slierten mist zijn aanschijn te bevlekken,
And from the forlorn world his visage hide,	steels en onteerd op 't westen af te gaan
Stealing unseen to west with this disgrace. [...]	en 't zicht aan 's werelds wanhoop te onttrekken. [...]

Ondanks het knappe van de vertaling is er aan dit fragment al iets af te lezen van een taalkundig verschil tussen Shakespeare en De Roy van Zuydewijn. De vertaler laat Shakespeare's puntigheid nog wel eens verdwijnen in volzinnen. Natuurlijk schreef Shakespeare die ook, maar diens ritmiek is vaak afgemetener. In een poging ‘de renaissancistische dictie van de sonnetten recht te doen’ (flaptekst), tilt De Roy van Zuydewijn de sonnetten taalkundig naar een classicisme dat niet per sé een kenmerk van Shakespeare's taal is. De grammaticale structuur in de vertaling lijkt me vaak ingewikkelder dan in Shakespeare's origineel. Shakespeare heeft de neiging bij elkaar behorende zinsdelen dicht op elkaar te plaatsen. Door de zinsdelen verder uit elkaar te plaatsen rekt De Roy van Zuydewijn de spanning in de zinnen vaak op.

Arie van der Krogt

Waar de vertaling van De Roy van Zuydewijn nogal eens gecompliceerd is, streeft Arie van der Krogt, zo lijkt het, naar het tegenovergestelde. Het eerste kwatrijn van sonnet 59 dient als motto bij zijn voorwoord:

If there be nothing new, but that which is	Als niets ooit nieuw is, maar als wat bestaat
Hath been before, how are our brains beguiled,	Reeds eerder was, waarom speurt dan ons brein
Which, labouring for invention, bear amiss	Naar nieuwigheden, met als resultaat
The second burden of a former child!	Weer zwanger van een eerder kind te zijn?

Naar aanleiding hiervan vraag hij zich af wat aan de reeds bestaande vertalingen nog is toe te voegen. ‘En dan nog wel door iemand die geen letterkundige is, maar een tekstdichter en liedjeszanger?’ Zijn antwoord klinkt, waarschijnlijk onbedoeld, polemisch: ‘Wat mij voor ogen stond was een vertaling met de directheid en de emotie van een songtekst. Een vertaling die gevoeld kan worden. Een vertaling in poëzie.’

Dat lijkt te suggereren dat het de andere vertalingen aan poëzie zou ontbreken, hetgeen natuurlijk nonsens is. Je zou zelfs kunnen zeggen dat sommige vertalingen juist teveel geleden hebben aan de neiging poëtisch te willen zijn. Het is evident dat Van der Krogt er in geslaagd is Shakespeare om te zetten in direct aansprekende Nederlandse teksten, maar een nadeel is dat zijn vertalingen Shakespeare's taal aanmerkelijk eenvoudiger voorstellen dan die in werkelijkheid is. Hieronder volgen naast elkaar het eerste kwatrijn van sonnet 43 en de vertaling van Van der Krogt:

When most I wink, then do mine eyes best see,	Als ik mijn ogen sluit, zie ik het meest,
For all the day they view things unrespected,	Omdat ik overdag het mooiste mis;
But when I sleep, in dreams they look on thee,	Maar dromend haal ik jou steeds voor mijn geest:
And darkly bright, are bright in dark directed.	Een duister licht verlicht de duisternis.

Mooie vondsten zijn de klank- en betekenisherhalingen en -tegenstellingen in de vierde regels die dezelfde effecten bij Shakespeare goed representeren, maar aan de eerste twee regels is de vereenvoudiging goed af te lezen. Een ander voorbeeld, de eerste vier regels van sonnet 95, waarin min of meer hetzelfde gebeurt:

How sweet and lovely dost thou make the shame	Je schoonheid heeft de schande afgedekt,
Which, like a canker in the fragrant Rose,	Die graag, als bladluis in een rozenknop,

Doth spot the beauty of thy budding name!	Je pas ontloken naam en faam bevlekt:
O in what sweets dost thou thy sins enclose!	Hoe mooi zijn al je zonden weggestopt!

Ook Van der Krogt smokkelt regelmatig met Shakespeare's ritmen, maar dat kan ook bijna niet anders. Shakespeare hapert en is plotseling weer vloeiend waar de Nederlandse woordvolgorde dat vaak onmogelijk maakt. Voorbeelden daarvan zijn te vinden in de vijfde, elfde en veertiende regel van sonnet 27. Het past in Van der Krogts opvattingen dat hij, waar Shakespeare zichzelf onderbreekt, vloeiende zinnen maakt. Dat levert in het Nederlands mooie inzichtelijke, maar ‘eenvoudiger’ versies op:

Weary with toil, I haste me to my bed,	Moe van het reizen haast ik mij naar bed:
The dear repose for limbs with travel tired,	De rustplaats, als mijn lijf is uitgeblust;
But then begins a journey in my head	Maar dan weer wordt mijn geest in gang gezet,
To work my mind, when body's work's expired.	Dan maalt mijn hoofd, als 't lichaam eenmaal rust.
For then my thoughts (from far where I abide)	Want ver van jou beginnen mijn gedachten
Intend a zealous pilgrimage to thee,	Een vrome bedevaart om jou te vinden.
And keep my drooping eyelids open wide,	Met lome ogen tuur ik lange nachten
Looking on darkness which the blind do see.	In 't duister, dat wel zichtbaar is voor blinden.
Save that my soul's imaginary sight	Denkbeeldig laat mijn ziel jouw schaduwbeeld
Presents thy shadow to my sightless view,	Tevoorschijn komen voor mijn blind gezicht;
Which like a jewel (hung in ghastly night)	In 'bange donker blinkt dan een juweel,
Makes black night beauteous and her old face new.	Dat 't duister mooi maakt en de nacht verlicht.
Lo, thus by day my limbs, by night my mind,	Mijn geest reist 's nachts, mijn lichaam overdag;
or the, and for myself, no quiet find.	Het is om jou dat ik nooit rusten mag.

Peter Verstegen

Hoewel de vertaling van Peter Verstegen jaren eerder verscheen dan die van De Roy van Zuydewijn en Van der Krogt, noem ik hem hier als laatste, omdat zijn uitgave door de anderen steeds als ijkpunt genoemd wordt. Dat is niet zo gek, niet omdat De Roy van Zuydewijn en Van der Krogt mindere vertalers zouden zijn of ze zijn vertaling geplunderd zouden hebben - ze zijn hooguit ándere vertalers - maar omdat Verstegens uitgave voorziet in veel informatie. Het eerste deel van zijn vertaling bevat een Engelse versie en Verstegens vertaling. Het grootste deel van het boek

gebruikt Verstegen voor zijn commentaar. Naast ‘een zo letterlijk mogelijke’ prozavertaling van ieder sonnet geeft hij in mini-essaytjes bij ieder gedicht informatie over bijzondere (bij)betekenissen van Shakespeare's woorden, verklaart waar nodig de Elizabethaanse achtergrond, verstrekt biografische gegevens en plaatst motieven in de traditie. Dat maakt de uitgave tot de meest complete van de Nederlandse vertalingen, ook voor de lezer die interesse heeft in de theorieën rond de identiteit van de in de gedichten ‘optredende’ personages.

Vooral Verstegens toelichtingen op Shakespeare's taalgebruik en de bronnen die Shakespeare wellicht gebruikt heeft, zijn voor het inzicht in de gedichten van grote waarde, maar of zijn vertalingen daarmee zonder meer beter zijn,

is nog maar de vraag. Omdat hij een vrijwel letterlijke prozavertaling opneemt, kan hij zich gemakkelijker dan andere vertalers vrijheden veroorloven. De lezer kan het proces van de letterlijke vertaling tot de poëtische volgen en daarmee zijn Verstegens vrijheden controleerbaar en min of meer geëxcuseerd.

Het is overigens de vraag in welke mate die prozavertaling letterlijk is. De eerst vier regels van sonnet 2 (‘When forty Winters shall besiege thy brow, / And dig deep trenches in thy beauty's field, / Thy youth's proud livery, so gazed on now, / Will be a tattered weed of small worth held.’) zet Verstegen als volgt in proza om: ‘Als je oud bent en je gezicht wordt belegerd door veertig winters, als je schoonheid een slagveld wordt, doorgroefd met greppels, zal het trotse livrei van je jeugd, waar nu zo naar gestaard wordt, een waardeloos vod zijn.’ Zijn poëtische vertaling luidt: ‘Als veertig winters je gelaat belagen, / Je schoonheid slagveld wordt, doorgroefd, doorleefd, / Is 't fier kleed van je jeugd, nu vol behagen, / Een lorrig vod waar niemand meer om geeft.’

Al in de eerste vertaling laat Verstegen zich door de beeldspraak, die het verstrijken van de tijd voorstelt als oorlogvoering, op sleeptouw nemen en verliest hij uit het oog dat ‘Als je oud bent’ er helemaal niet staat en dat ‘forty Winters’ onderwerp is bij ‘dig deep trenches’. Er staat niet dat ‘je schoonheid een slagveld wordt’, er staat dat veertig winters diepe groeven (loopgraven?) in ‘thy beauty's field’ (zullen) graven. De beeldspraak die als een fluïdum rond Shakespeare's sonnet zweefde, wordt tot hoofdzaak gemaakt. Sonnet 43 luidt in de poëtische vertaling van Verstegen:

When most I wink, then do mine eyes best see,	In diepste slaap pas onderscheid ik scherp,
For all the day they view things unrespected,	Want heel de dag ziek ik wat mij niet zint,
But when I sleep, in dreams they look on thee,	Maar van mijn droom ben jij het onderwerp
And darkly bright, are bright in dark directed.	Dat ik, blind ziend, in mijn zwart blikveld vind.
Then thou whose shadow shadows doth make bright,	Jij wiens afschaduwing het duister temt,
How would thy shadow's form form happy show	Hoe blij zal van je schaduw 't wezen zijn
To the clear day with thy much clearer light,	Bij dag, waarop je zoveel lichter bent,
When to unseeing eyes thy shade shines so?	Als reeds je schim voor 't nietsziend oog zo schijnt!
How would (I say) mine eyes be blessèd made,	Hoe heerlijk wordt mijn oog door jou gestreeld
By looking on thee in the living day,	Wanneer ik je in 't levend licht hervind,
When in dead night thy fair imperfect shade	Nu in het duister zelfs je schaduwbeeld
Through heavy sleep on sightless eyes doth stay?	Nog zichtbaar blijft als slaap het oog verblindt!

All days are nights tot see till I see thee,	Mijn dag is nacht tot ik terug zal komen,
and nights bright days when dreams do show thee me.	Mijn nacht dag als ik jou zie in mijn dromen.

Meteen in de eerste regel ‘bewerkt’ Verstegen het sonnet en maken ‘de gesloten ogen’ plaats voor ‘diepste slaap’ die bij Shakespeare pas in de derde regel

opduikt. Hij maakt ‘ik’ tot onderwerp, waar Shakespeare's origineel ‘eyes’ als onderwerp hanteert. Het symmetrische klankspel uit de vierde regel verdwijnt. De dubbele schaduw uit de vijfde regel sneuvelt en ‘door jou gestreeld’ is een interpreterende vertaling van ‘be blessed made’, waardoor het ‘gezegende’ afgezwakt wordt tot slechts ‘gestreeld’. Door van ‘verblindt’ in de twaalfde regel een werkwoord te maken en het in rijmpositie te plaatsen krijgt het de nadruk die in Shakespeare's versie juist ligt op ‘stay’.

Onvertaalbaar

Aan Verstegens hertalingen is goed te zien voor welke moeilijkheden een vertaler komt te staan als hij streeft naar een ‘poëtisch’ equivalent van Shakespeare's gedichten. Vertaling van diens sonnetten is een Sisyphusarbeid en derhalve per definitie gedoemd te mislukken. Ze zullen altijd hier te breed en daar te kort zijn, de ene keer moet betekenis verloren gaan omwille van de klank, een andere keer is het ondoenlijk het ritme te handhaven, een volgende maal moet de zinsvolgorde buigen voor het rijm en dit alles ook nog talloze malen vice versa. Iedere poging een van Shakespeare's sonnetten te vertalen bewijst het gelijk van Gottfried Benn toen hij in zijn *Lezing in Knokke* beweerde: ‘volgens mij zijn gedichten onvertaalbaar: het woord is geen aanduiding van iets, maar het bezit het wezenlijke en dubbelzinnige van de natuurlijke dingen, het kent een latent bestaan dat niet valt over te dragen op het woord van een andere taal.’

Bij alles wat ik hier beweerd heb, dien ik dus eigenlijk tegelijkertijd de vertalers mijn excuses aan te bieden. Op iedere vertaling is immers wat af te dingen. Het respect voor hen die zich zolang overgaven aan dienstbaarheid aan Shakespeare's sonnetten is er niet minder om. Het streven naar een ‘absolute’ vertaling houdt hen in gang - in de wetenschap dat die niet bestaat - en dat op zich verdient alle bewondering.

Hierdoor zijn er drie hedendaagse vertalingen beschikbaar die de toegankelijkheid van Shakespeare's sonnetten enorm vergroten en daar kan de lezer zijn voordeel mee doen.

Hugo Claus

Toen Hugo Claus (in 1986 in een reusachtige oplage verschenen als bijlage van Knack Magazine, in 1987 uitgegeven door De Bezige Bij en inmiddels opgenomen in zijn Gedichten 1948-1993) zijn *Sonnetten* publiceerde, greep hij niet alleen terug op de vorm die hij al hanteerde in zijn debuut, *Kleine reeks* (1947), maar ook op de sonnetten van Shakespeare. De sonnetvorm wees daar op en ook het motto dat hij ontleende aan het 38ste sonnet

van Shakespeare: ‘If my slight Muse do please these curious days, / The pain be mine, but thine shall be the praise.’

Claus heeft zich niet aan ‘vertalingen’ gewaagd, maar beweegt zich ‘in de marge’ van Shakespeare's sonnetten. Hij gebruikt uit diens gedichten motieven en zinswendingen die hij vervolgens volkomen naar zijn hand zet. Meestal herneemt hij een bepaald sonnet, maar hij schrikt er ook niet voor terug elementen uit verschillende van Shakespeare's sonnetten in één gedicht onder te brengen.

De flaptekst van Claus' bundel zegt: ‘Onderwerp is de liefde - het enige object van de taal is het prijzen van de geliefde, de Muze’. Evenals bij Shakespeare is zijn Muze niet abstract, maar de geraffineerde gelijkschakeling - die dat tegelijkertijd natuurlijk niet is - van de Muze met de geliefde maakt bij beide dichters dat hun werk ‘aards’ is. Geen van beiden schrikt terug voor banaliteiten of rechtstreekse emoties. Het verschil zit hem in de vorm. Shakespeare's poëzie is zeer vormvast. Claus' sonnetten zijn geen Elizabethaanse en variëren regelmatig het rijmschema. Puristen zouden het qua vorm ‘slordige sonnetten’ kunnen noemen. Toch liegt Claus als hij in *Sporen* over zijn eigen gedichten schrijft: ‘Dat lied van mij verdient zijn naam niet, / het zoekt zijn maat, het krijgt geen toon, / het kwakkelt, hinkt en struikelt.’ Zolang dit slaat op Claus' afkeer van vaste vormen kan het waar zijn, dat zijn lied ‘geen toon’ zou krijgen is onwaar. De motieven mogen deels aan Shakespeare ontleend zijn, de toon is onmiskenbaar Claus: hoezeer het onderwerp of de emotie ook kunnen aangrijpen, hij haalt de emotionaliteit steevast onderuit door in zijn taal een badinerende schouderophaal te verwerken. Claus vijftiende sonnet is een variant op Shakespeare's 107e, dat hier eerder opgenomen is in de vertaling van Van Elden:

Jaren geleden kon ik dromen
(o infantiele profetische ziel)
van de dingen die zouden komen,
fataal als de uitvinding van het wiel.

Nu is de wereld sterfelijk als ik,
en daarmee uit.
Alleen onzekerheid geeft mij een kick,
ik geloof geen fluit.

Dromen jaag ik naar de zolder
waar de domme kinderen wonen.
Ik lieg. Er is nog één dolle kolder

en dat is zij over wie ik bericht
in dit gelovig klinkgedicht,
de laatste van mijn demonen.

Claus' gedicht lijkt een terugblik van de dichter die sonnet 107 schreef. Volgens de eerste strofe had die nog toekomstverwachtingen en dromen. In tegenstelling tot de ‘mortal moon’ die bij Shakespeare ‘her eclips endured’ heeft, wordt botweg de dood in de ogen gekeken en de ‘incertainties’ die bij Shakespeare zichzelf alleen nog als zekerheden kroonden, worden zelfs ‘een kick’. Met geloof en dromen wordt hardhandig afgerekend, op één na. Hoewel, één? Wie is ‘de laatste’? Zij? Of dit gelovig klinkgedicht? Of allebei. De schampere schouderophaal zit in ‘dolle kolder’ en ook wel in ‘demonen’ - uiteindelijk worden dromen dát.

Claus' volgende gedicht is een schitterende en ontroerende variant op het 71e sonnet dat ik hier eerder opnam in de vertaling van Albert Verwey:

> Als dan het koperen keteltje vol as
> van wat ik was wordt leeggeschud
> over het geduldige gras,
> mijn lief, sta daar niet voor schut
>
> en veeg de rimmel van je wangen.
> Denk aan de vingers die deze regels schreven
> in onze tijd van verlangen
> en die je streelden tijdens hun leven.
>
> En lach om wat ik was, onder meer
> het gesnurk in de bioscoop,
> de onderbroek die steeds afzakte,
>
> de debiele grap en de logge loop
> naar jou keer op keer
> toen ik je nu warme weelde pakte.

In de eerste strofe, met het Shakespeareaanse klankspel as/wat/was/gras, wordt ‘mijn lief’ op aanmerkelijk rauwere manier dan bij Shakespeare aangeraden ‘no longer [to] mourn for me’. In tegenstelling tot Shakespeare's sonnet wordt haar juist wel aangeraden ‘the hand that writ it’ te herinneren. Evenals in de flaptekst worden ‘schrijven’ (de muze) en ‘strelen’ (de geliefde) op elkaar betrokken en door de achtste regel wordt Claus' versie lichamelijk en direct. Het sextet van Claus gaat veel verder dan Shakespeare's sonnet. Hij wacht niet op ‘the wise world’ to ‘mock you with me’, heeft al in de eerste strofe geprobeerd te voorkomen dat ‘zij’ bespot kan worden en neemt genadeloos de zelfspot ter hand. Claus' versie eindigt in het leven: ‘nu’. Het haakt in bij het sextet van Claus' eerste sonnet, dat

het vijftiende van Shakespeare herschrijft:

> Daarom moet ik nu radeloos
> dat ene moment loven
> dat ik je zie uitgestald,
>
> je jonge tover als nooit tevoren,
> een naakt monument dat straffeloos
> voor mijn ogen voorover valt.

Radeloos moeten we ons vastklampen aan het ‘ene moment van de jonge tover’, het nu - voordat ‘forty Winters shall [...] dig deep trenches in thy beauty's field.’

Claus' obsessie met de geliefde muze kan wedijveren met die van Shakespeare. In zijn sonnet IX herneemt hij Shakespeare's 27e sonnet (zie de vertaling van Arie van der Krogt) en in de tweede regel het thema van de driehoeksverhouding:

> Weer alleen in mijn nest, bek-af.
> Zij ligt bij die andere man te bekomen.
> Ik reis in mijn hoofd, in het koren en kaf
> van mijn dromen.
>
> Mijn dromen sleuren zich voort op hun knieën.
> Zij wolenwieken naar haar
> als zovele blinden aan het skiën,
> zij maken zoveel blunders en misbaar
>
> dat daar haar schaduw begint te glimmen.
> Als amber. Als het morgengrauw
> maakt zij het zwart onzwart
>
> en ik kan niet bedaren, ik klauw
> naar de licht plek van haar hart,
> naar dat licht dat maar niet wil dimmen.

In de tweede strofe contrasteren Claus' kreupele dromen hevig met Shakespeare's ‘zelous pilgrimage’. Shakespeare's blinden komen in groteske actie terug. Claus concretiseert het ‘jewell’ tot kostbaar amber en het liedje van verlangen eindigt met een zelfde onrustig slotakkoord als bij Shakespeare. Claus' versie van dit sonnet zit dus nogal dicht tegen het origi-

neel aan, zijn versie van sonnet 31 (eerder opgenomen in vertaling van De Roy van Zuydewijn) gaat echter voor een groot deel zijn eigen gang. In Shakespeare's sonnet zijn de gestorven liefdes als het ware ‘opgenomen’ in de geliefde ‘thou’. In Claus' sonnet XII komt de geliefde niet voor, Shakespeare's lief verzacht de pijn, bij Claus is er geen troost. Het is een gebed om de vuilnisman Dood en de door Shakespeare zoveel genoemde aartsvijand Tijd, maar vooral de spijt, de rouw en de buurman te laten stoppen met de gevolgen. Een grimmige variant:

> Ik laat mij niet door wroeging verblinden,
> maar toch, wat heb ik al niet verzuimd
> toen zij nog leefden die ik beminde
> en die de vuilnisman Dood heeft opgeruimd?
>
> Tijd, die tijdloze creature,
> heeft mijn vrienden vermoord,
> in het niets gejaagd, ontspoord.
> Vaak voel ik nog hun kwetsuren
>
> die ik had kunnen verzachten
> misschien, natuurlijk, allicht.
> Mijn buurman bonkt op de muren
>
> als hij hen hoort kermen in mijn nachten.
> Verlies wordt niet verlicht.
> Schei uit, spijt, rouw, naaste geburen.

Claus' vijftien sonnetten ‘in de marge’ van Shakespeare's grote werk is zíjn antwoord op de door Arie van der Krogt geciteerde vraag uit het 59ste sonnet. Een creatief antwoord, dat Shakespeare's sonnetten in het hedendaagse plaatst en laat zien dat Claus ongelijk heeft als hij in zijn eerste sonnet schrijft ‘dat de meeste dingen volmaakt zouden zijn / op één moment en dan doven.’ Integendeel, we moeten blijven klauwen ‘naar dat licht dat maar niet wil dimmen.’

Literatuur

Shakespeare's sonnetten vertaald door (nagedicht door) Albert Verwey. N.V. Uitgeverij voorheen C.A. Mees, Santpoort, MCMXXXIII.
Shakespeare's sonnetten in het Nederlands vertaald en ingeleid door W. van Elden.
L.J.C. Boucher, 's-Gravenhage, MCMLXVI. William Shakespeare, *Sonnetten*. Vertaald en van commentaar voorzien door Peter Verstegen. Amsterdam, Uitgeverij G.A. van Oorschot, 1993.
William Shakespeare, *De sonnetten*, vertaald door H.J. de Roy van Zuydewijn. Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1997.
William Shakespeare, *Sonnetten*, vertaald door Arie van der Krogt. Rotterdam, Ad. Donker, 1997.
Hugo Claus, *Sonnetten*.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1988.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN

Kester Freriks
Honderd maal Hamlet

Nina Kunzendorf, Max Hoop en Oliver Masucci in Slachten!, Salzburger Festspiele 1999 (foto: Matthias Horn)

Al bijna vier eeuwen duurt de heerschappij van william Shakespeare over het theater. In deze ogenschijnlijk eenvoudige mededeling schuilt een groot raadsel; natuurlijk, de klassieke Griekse tragedies, zoals *Medea* en *Oidipous*, blijven regisseurs, acteurs en toeschouwers boeien. Toch, Shakespeare is anders, een macht op zichzelf. De klassieken zijn in al hun grootheid uitsluitend groots, op eenzame hoogte in de uitbeelding van het noodlot dat over de mens heerst. Shakespeare is niet alleen groots, hij is tevens vulgair, ordinair, amusant, roerend. Hij staat ons nabijer dan Euripides of Sophocles.

Witte gympen en zwarte jeans

De allereerste gedachte die ik heb bij de naam Shakespeare is het stuk *Hamlet* (1602). Mijn eerste *Hamlet* was niet eens het origineel, het was de bewerking van de Engelse toneelschrijver en dramaturg Marowitz. Het stuk gaat dan ook de wereld door als de *Marowitz-Hamlet*. Dertien, veertien jaar zal ik geweest zijn bij deze schoolvoorstelling in de schouwburg van een van de onbeduidendste steden van Nederland, Almelo. Het was een middag; scholieren gingen toen nog niet 's avonds naar het theater.

Het vreemde is dat ik me van de entourage niets meer herinner; op welke rij ik zat ben ik vergeten, of er een pauze was, naast wie ik zat. Het was stil in de zaal, dat zeker, de aandacht werd door de acteurs naar de speelvloer gezogen. Eerdere schoolvoorstellingen, zoals van de komedie *Les précieuses ridicules* van Molière, gingen ten onder in tumult en lawaai. Ditmaal niet. De speelvloer was voornamelijk leeg en kaal; toen wist ik nog niet, het zal in 1967 geweest zijn, dat een lege en kale speelvloer gemeengoed was in het theater. Ophelia was een ranke, blonde vrouw. Gertrude, Hamlets moeder, een

vilein maar schitterend boosaardig schepsel en Claudius de schurk die hij moet zijn. Op die kale speelvloer toverde Marowitz een desolate wereld te voorschijn. Misschien dat wij ons, dertienjarigen, daarin herkenden, dat lege van alles, dat nog niet weten waar je het moest zoeken.

Dan natuurlijk Hamlet zelf, de titelheld, de hoofdrol. Witte gympen droeg hij, strakke zwarte broek, jeans, zwarte strakke trui. Een Juliette Gréco verdwaald in een acteurslichaam, overbloezend van melancholie. Wat vooral fascineerde was zijn snelheid, de razende vaart waarmee hij over die speelvloer rende, een gekooide koningstijger, te veel energie voor die kleine schouwburg, te veel energie ook voor degenen die hem in de weg stonden. De hofnar Polonius, de bedriegers Rosencrantz en Guildenstern, het klampzieke meisje Ophelia, de vadermoordenaar Claudius, zijn tegenstander en broer van Ophelia Laertes. *Hamlet* zien is zoiets als een geloofsbelijdenis afleggen; vanaf dat ogenblik wist ik dat ik 'aan het toneel' wilde. Het was vooral die energie die me fascineerde. Marsman en Slauerhoff lazen we toen; hun opstandigheid kreeg vorm en gestalte in deze voorstelling. 'Nooit gebeurt er een passiemoord,' dichtte Slauerhoff en Marsman riep dat de wereld voor hem te klein was, een 'knekelhuis, horen jullie dat, vader, moeder, groots en meeslepend wil ik leven.'

Groots en meeslepend: zo leefde Hamlet en zo ging hij ten onder aan de bekrompen wereld om hem heen. Hij was de vleesgeworden rebel, de elektriserende jongeling.

Ik vraag me af hoe het komt dat ik zo vaak aan *Hamlet* denk. Ik las eens een verhaal over een bergbeklimmer die in Zweden, waar hij woonde, op zijn fiets sprong en naar de Himalaya reed. Hij beklom de Mount Everest, ging naar beneden en fietste terug. *Hamlet*. Een zeezeiler in zijn eentje de wereld rond, *Hamlet*.

Een helm met vederbos

De enige en treffendste definitie van toneel is dat het 'handeling in dialoog' is. Toneel is de kunstvorm van de doorgecomponeerde energie; twee, drie mensen, de spelers, gaan een gesprek met elkaar aan en vanaf dat moment staat alles in het teken van de voortgang. Als er geheimen zijn, moeten die ontsluierd worden; als er een beladen verleden is, dan moet dat onthuld; is iemand vermoord, zoals Hamlets vader, dan moet de daad gewroken worden en de dader ontmaskerd.

Hoeveel *Hamlets* ik in de loop van de jaren gezien heb in binnen- en buitenland, is niet te achterhalen. Ik schat het op een kleine twintig, dat is een gemiddelde van een per anderhalf jaar. Vaak wordt me gevraagd of ik met een Hamlet niet voorgoed genezen ben, of ik ze dan allemaal heb gezien.

Want het verhaal is toch telkens hetzelfde? Dat is maar zeer ten dele waar. Het *Hamlet*-verhaal is telkens anders omdat elke opvoering anders is. Neem het allereerste begin, de geest en de stem van de vermoorde vader op de transen van kasteel Elseneur. De tekst geeft, sec en kort, dat een verschijning Hamlet oproept tot wraak. Hoe verbeeldt een regisseur die scène, dat is bij elke uitvoering meteen al de eerste spanning. Shakespeare was verbonden aan het Globe-theater in Londen en schreef stukken die meteen opgevoerd werden; in de Elizabethaanse tijd was de honger naar het theater groot. De geestverschijning was een sterke troef van de toneelschrijver, de toeschouwers huiverden volop en met graagte. Shakespeare sloot aan bij het genre van de gothic novel, het griezelverhaal dat zich voornamelijk afspeelde in kastelen en ruïnes. Van geen enkele Shakespeare-voorstelling zijn afbeeldingen bewaard gebleven, we zien die voor het eerst in de zeventiende en achttiende eeuw. Traditiegetrouw zien we dan een man uitgedost als een spook met een witte, wapperende mantel aan. Zekerheid bestaat niet, maar ik ben ervan overtuigd dat ook in Shakespeare's eigen tijd de geest een tastbare, zichtbare uitbeelding kreeg,

Hoe anders is het nu. Abstractie en suggestie zijn in het theater gemeengoed. In de *Hamlet* die Gerardjan Rijnders regisseerde voor Het Publiekstheater met Pierre Bokma in de titelrol stond er een helm met vederbos op het podium, toneellicht viel erop, de vederbos wuifde zelfs. Uit onzichtbare luidsprekers klonk de stem van Hamlets vader. Die helm was het toonbeeld van de gestorven koning. Johan Doesburg bij het Nationale Toneel, met Gijs Scholten van Aschat als eerste speler, plaatste tegen de achterwand van het theater een levensgrote spiegel. Op het ogenblik dat de stem van de vader klinkt, kijkt Hamlet naar zichzelf in die spiegel; de geest van de vader zit dus in Hamlet, het is zijn inbeelding, een fantoom. Later in de voorstelling slingert Van Aschat een steen dwars door die ruit. Het spookbeeld moet overwonnen worden.

Machtshonger

Shakespeare is bij uitstek de schrijver van de eenmaal ingezette en daarna niet meer te stuiten handeling. Dat is de onweerstaanbare kracht van zijn stukken, ze zijn alle een soort van *pressure cooker*. De verschijning van de geest op Elseneur zet de handeling almachtig in beweging; niemand kan terug, Hamlet zelf niet, zijn moeder Gertrude evenmin, Ophelia wordt meegenomen in Hamlets ban tot ze eraan bezwijkt. Uiteindelijk sterft Hamlet zelf, hij wordt doodgestoken door een zwaard dat hijzelf heeft vergiftigd. Er zijn machten opgeroepen die niet meer zijn te bezweren.

In *Hamlet* wordt het sterkst duidelijk welk patroon aan alle stukken van

Shakespeare ten grondslag ligt, van *Romeo en Julia* via *Macbeth* en *Richard III* naar *De storm*. In het begin ontketent de schrijver spanningen en tegenstellingen, de exposé, die nadien zelfstandige machten worden. In *Macbeth* is dat de spanning tussen Lady Macbeth en Macbeth zelf. De Lady droomt ervan dat haar man koning wordt, daartoe moet hij de koning van Schotland, Duncan, vermoorden. Macbeth aarzelt, zijn vrouw dwingt hem de gruwelijke daad te verrichten. Uiteindelijk kan Macbeth niet terug; het kwaad heeft bezit van hem genomen. *Romeo en Julia* gaat over twee elkaar rivaliserende families in Verona. De beide kinderen, zeventienjarigen, zijn telgen van die families. Onschuldig worden zij het slachtoffer van de haatdragende vete. Ook dit is een procedure die Shakespeare veelvuldig hanteert: hoewel elk van zijn personages als individu gestalte krijgt, maken zij onderdeel uit van een groter geheel; zij zijn opgenomen in het rad van de geschiedenis.

Hiermee komen we aan op het trefwoord van alle tragedies van Shakespeare: het zijn koningsdrama's in de puurste zin van het woord. Ze gaan altijd over macht, het verlangen naar macht, het bezit van macht, het verlies van macht. Nooit eerder is die machtshonger in de stukken van Shakespeare zo nadrukkelijk geprofileerd als door schrijver Tom Lanoye en regisseur Luc Perceval met hun bewerking van de koningsdrama's *Ten Oorlog!* Aan het begin van de voorstelling - de lezer merkt: het openingsbeeld is voor mij wezenlijk - slaat een speler met een hamer op een aambeeld. Vervolgens valt schijnwerperlicht op een kroon. Die kroon gaat de hele toneelmarathon van hoofd naar hoofd, van hand tot hand. Er wordt om gestreden, bloederig gemoord, de kroon wordt gekoesterd en vervloekt. Dat aambeeld is als de rots van het geweld, waarop elke ambitie uiteindelijk kapot loopt.

Al zou ik mijn honderdste *Hamlet* zien, ik zou opnieuw geboeid raken, en dat geldt voor alle drama's van Shakespeare. In *Hamletto*, een Italiaanse versie, kwam een mooi en speels moment voor. Tijdens de doodgraversscène delven de grafdelvers een schedel op, het is die van Yorick, de nar die Hamlet liet lachen. Ze nemen de schedel in hun hand, bekijken hem en ineens blijkt die zo levensecht vormgegeven schedel van plastic te zijn en knijpt de doodgraver erin als in een rubberen bal. Dat moment vergeet je nooit meer, het is een verrassing. Zie ik daarna opnieuw een *Hamlet*, dan speelt deze scène op die manier vormgegeven door mijn herinnering, en zo rijgen zich alle *Hamlets* aaneen.

Kester Freriks (1954) schrijft romans en verhalenbundels. Sinds 1981 is hij als medewerker voor theater en literatuur verbonden aan NRC Handelsblad. Voor Theater van het Oosten schreef hij de toneelstukken De Wespendief *en* Zuidzuidoost. *Zijn laatste roman was* Ogenzwart *(1997)*.

Ron Hoffman

Shakespeare's eerste tetralogie
Lessen van schurken in schelden, schoppen, slaan en klagen

In vergelijking met de tragedies en de komedies zijn de koningsdrama's van Shakespeare niet erg populair. Dit geldt met name voor zijn eerste tetralogie, bestaande uit de stukken *King Henry VI deel 1, 2, 3* en *Richard III*. Volgens een Elizabethaanse getuigenis was deel 1 van *Henry VI* zeer geliefd:

> How it would have joyed brave Talbot (the terror of the French) to think that after he had lyne two hundred years in his Tombe, hee should triumphe againe on the Stage, and have his bones new embalmed with the teares of ten thousand spectators at least, (at severall times) who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding.

Aldus Thomas Nashe in zijn *Pierce Penilesse his Supplication to the Divell* uit 1592. Shakespeare kon helaas niet lang genieten van dit succes. Vlak na de opvoering van de trilogie werden de theaters voor ongeveer twee jaar gesloten uit angst voor het uitbreken van de pest. Dit gebeurde wel vaker, de dichtbepakte theaters waren een brandhaard van besmettelijke ziektes. Een gelukkige bijkomstigheid is dat Shakespeare waarschijnlijk mede hierdoor toekwam aan het schrijven van *Venus and Adonis*. Shakespare heeft in totaal tien toneelstukken geschreven die koningsdrama's genoemd worden; de twee op zichzelf staande stukken *King John, Henry VIII*; de eerste tetralogie, geschreven rond 1590-1592, bestaande uit *Henry VI* deel *1, 2*, *3* en *Richard III*; de tweede tetralogie bestaande uit *Richard II, Henry IV* deel *1* en *2* en *Henry V*. Opvallend hierbij is dat Shakespeare niet chronologisch te werk ging. Zijn eerste tetralogie speelt zich - chronologisch gezien - af ná de tetralogie die hij later zou schrijven. Wat zou Shakespeare's reden hiervoor geweest kunnen zijn? Zijn eerste tetralogie begint met de dood van de grootste vorst van Engeland waarna ramp na ramp zich aandient, om vervolgens te eindigen met een hoopvol nieuw begin. Shakespeare's latere tetralogie begint met een zwakke vorst en eindigt met het succesverhaal van *Henry V*.

Als Shakespeare's eerste tetralogie al op de planken wordt gebracht, dan alleen in een ernstig verkorte dan wel bewerkte versie (zoals bijvoorbeeld het mega-spektakel *Ten Oorlog*). Heeft de veranderende populariteit van verschillende stukken ‘slechts’ te maken met verandering van smaak? Of heeft het ook te maken met een veranderde houding ten opzichte van patriottisme? Inderdaad zijn deze stukken vooral in Engeland vaak gebruikt voor

patriottische doeleinden. Het is geen toeval dat Laurence Olivier *Henry V* heeft verfilmd in 1944. Het is niet al te moeilijk deze stukken te gebruiken als nationale propaganda. De koningsdrama's van Shakespeare lenen zich bij uitstek voor patriottische doeleinden. Echter, als dit gebeurt is het opvallend dat er veel van de tekst wordt weggelaten dan wel op een zeer bepaalde manier wordt geïnterpreteerd. De koningsdrama's laten genoeg ruimte over om zeer kritisch te zijn over autoriteit en koningsschap. Shakespeare geeft niet alleen een stem aan de autoriteit maar ook aan de rebel. Over het algemeen spelen de verschillende koningen en de aristocratie een zeer negatieve rol. Dit geldt met name voor de eerste tetralogie: Henry VI is als koning een mislukking. Ook dient te worden opgemerkt dat patriottisch gehalte niets zegt over de kwaliteit van zulke stukken.

Het verschil in waardering van Shakespeare's stukken is gedeeltelijk te verklaren door verschil in smaak. *Titus Andronicus*, met veel gemak Shakespeare's bloederigste stuk, was in zijn eigen tijd een echte hit, maar wordt tegenwoordig haast niet meer gespeeld. In dit artikel wil ik stilstaan bij de verschillen, de overeenkomsten, en vooral het eigen karakter van Shakespeare's eerste tetralogie.

Genreverschillen

Het is belangrijk om de koningsdrama's niet te beoordelen volgens criteria die worden toegepast op de tragedies van Shakespeare. Dit leidt nogal eens tot foute conclusies. Een groot verschil tussen de tragedies en de histories is de rol van een centrale held. In de koningsdrama's is er in feite geen centrale figuur. De centrale figuur zou Engeland en haar wedervaardigheden genoemd kunnen worden. De aanduiding *Henry VI* slaat eerder op de periode waarin genoemde Henry de koning was, dan dat deze titel zou impliceren dat hij de centrale figuur is. Dit verklaart ook het sterk episodische karakter van deze stukken. De open eindes, vooral van deel *1* en *2*, worden hierdoor logisch. Het gaat immers niet om de figuren, maar om de geschiedenis en deze stopt niet met de dood van bepaalde figuren. Henry VI is het grote voorbeeld van een koning die dat nooit had moeten worden. Dit herkent hij zeif in de loop van zijn regeerperiode: hij is een rampzalige koning! Aan het begin van de tetralogie is hij nog te jong om te regeren. De weinige initiatieven die hij ontplooit, zijn verkeerd en hij blijkt geenszins bij machte de aristocratie in bedwang te houden.

Shakespeare creëerde met zijn koningsdrama's een nieuw genre. Uiteraard was er wel eerder historisch materiaal op het toneel gebracht, maar niet op zo'n systematische manier. Christopher Marlowe volgde Shakespeare's voorbeeld met zijn *Edward II*. Het is bij het lezen van de eerste tetralogie - en dit

geldt ook voor de tweede tetralogie - belangrijk om te blijven bedenken dat Shakespeare zijn bronnen en de feitelijke gebeurtenissen geheel naar zijn hand zet. Dit geldt niet alleen voor de tijd waarin en het tijdstip waarop gebeurtenissen zich afspelen, maar ook voor de toedracht van historische gebeurtenissen. Feit en fictie lopen door elkaar heen. Berucht is het geval van de figuur van Richard III. In Shakespeare is hij een aartsschurk, terwijl dat historisch gezien zeer discutabel is. Dit alles heeft natuurlijk ook te maken met de ‘officiële’ interpretatie van de geschiedenis zoals voorgestaan door de machtshebbers tijdens Shakespeare's leven. Bovendien had Shakespeare te maken met een zeer strenge censuur.

Er is wel geopperd dat Shakespeare in *Titus Andronicus* republikeinse sympathieën uitdraagt. Als dit zou kloppen dan zouden de machthebbers er wel voor gezorgd hebben dat dit meteen Shakespeare's laatste stuk was geweest. Alle toneelstukken die werden opgevoerd - dus ook deze koningsdrama's - werden aan een grondige censuur onderworpen; al te harde kritiek werd niet getolereerd.

Schurken

Het is gebruikelijk om de vroege werken van Shakespeare en te verdedigen door te wijzen op de overeenkomsten en verbindingen met zijn latere werk. Tussen de eerste tetralogie en Shakespeare's latere werk bestaan verschillend verbanden. De kenmerken van de latere tetralogie, bestaande uit *Richard II*, *Henry IV* deel *1* en *2* en *Henry V*, zijn allemaal terug te vinden in het vroege werk. Evenals de latere stukken kenmerkt het vroege werk zich door een opvallende structuur. De eerzucht en ambities van de aristocratie zijn de oorzaak van de chaos in Engeland. Dit is vervolgens terug te vinden in de omkering van de natuurlijke orde der dingen; de vader die zijn zoon vermoordt, de zoon die zijn vader vermoordt. Ook tussen de personages kunnen overeenkomsten worden aangegeven. De figuur van Richard III kan gemakkelijk vergeleken worden met Iago in *Othello* en met Edmund in *King Lear*. Alle drie zijn het schurken die zeer bewust kiezen voor de schurkenrol; alle drie scheppen ze daarin een duivels genoegen. Een thema dat in alle Shakespeare-stukken opduikt, is de overeenkomst tussen de ‘echte wereld’ en het toneel waarop deze echte wereld vervolgens wordt afgebeeld. Zo waant Henry zich een verdwaalde, die beter een schaapherder had kunnen zijn. Richard presenteert zich heel als schurk in een schurkenrol. Zoals hijzelf zegt: ‘I am determined to be a villain’. Deze zin kan op twee manieren gelezen worden; enerzijds kan de betekenis zijn dat Richard er zelf voor kiest om schurk te zijn. Anderzijds kan het betekenen dat zijn rol als schurk al vastligt. Een overeenkomst tussen de vroege en latere Shakespeare is de

manier waarop ‘het gewone volk’ wordt afgebeeld. Hoewel het zeer moeilijk is en een hachelijke zaak om te speculeren over de voor- en afkeuren van Shakespeare zelf kan men toch wel vaststellen dat de massa steevast wordt afgeschilderd als een onverantwoorde, wilde en woeste verzameling. Dit komt naar voren tijdens de ‘Jack Cade rebellie’ in deel 2 van *Henry VI* maar ook in bijvoorbeeld de latere stukken *Julius Caesar* en *Coriolanus*. Hierbij dient men echter te bedenken dat in de eerste tetralogie ook de hogere stand er bepaald niet best van afkomt.

Vooral in de latere tragedies zijn vele beroemde monologen te vinden; Macbeth met zijn ‘Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow’, Othello met zijn ‘It is the cause, it is the cause, my soul’. In de *koningsdrama's* zijn er echter ook prachtige voorbeelden. Er zijn monologen waarin een karakter het publiek inlicht over zijn ware bedoelingen (bijvoorbeeld Winchester, York en vooral Richard). Er zijn monologen in het midden van de strijd: Talbot's ‘My thoughts are whirled like a potter's wheel’ en Henry's ‘This battle fares like to the morning's war’. In deze monoloog beklaagt Henry zijn lot en droomt van het geordende leven van een schaapherder:

> O God! methinks it were a happy life
> To be no better than a homely swain:
> To sit upon a hill, as I do now,
> To carve out dials quaintly, point by point,
> Thereby to see the minutes how they run -
> How many makes the hour full complete,
> How many hours brings about the day,
> How many days will finish up the year,
> How many years a mortal man may live.
> [*Henry VI* deel 3, akte 2, scène 5]

Ook zijn er echte ‘tranentrekkers’, bijvoorbeeld de sterfmonoloog van Warwick, eerst de grote vertrouweling van Henry, daarna van York, maar als Edward hem niet gehoorzaamt weer bondgenoot van Henry. Dit is de stervende Warwick:

> Lo now my glory smear'd in dust and blood!
> My parks, my walks, my manors that I had,
> Even now forsake me; and of all my lands
> is nothing left me but my body's length.
> Why, what is pomp, rule, reign, but earth and dust?
> And live we how we can, yet die we must.
> [*Henry VI* deel 3, akte 5, scène 2]

Henry zou het hier mee eens zijn, maar zowel York als Richard zouden hierop antwoorden dat het dragen van de kroon veel méér is dan slechts ‘earth and dust’ en zeker waard om voor te leven en te sterven (en vooral ook anderen ervoor te laten sterven). Clifford, bondgenoot van Henry ziet zijn dode vader liggen en spreekt een prachtige monoloog die als volg begint:

> O! let the vile world end,
> And the premised flames of the last day
> Knit earth and heaven together;
> Now let the general trumpet blow his blast,
> Particularities and petty sounds
> To cease!
> [*Henry VI* deel 2, akte 5 scène 2]

Het is typisch voor Shakespeare dat deze aangrijpende monoloog in de mond gelegd wordt van een karakter dat later uitmunt in wreedheid (dit doet denken aan de vele opmerkingen van oerschurk Iago in *Othello* over eerbaarheid en goede naam). De mooiste monologen - monologen vol vuur en zeer speels - gaan naar de grootste schurken: York en vooral zijn zoon Richard. Vooral de monologen van Richard zijn humoristisch en vol van een duivels genoegen de anderen te slim af te zijn.

Net zoals de latere stukken kenmerkt de eerste tetralogie zich door een grote verscheidenheid in taalgebruik. Dit was het grote onderscheid tussen Shakespeare en zijn tijdgenoten. Proza en poëzie die statig is, en vulgair, retorisch en bombastisch: het is allemaal bij Shakespeare te vinden. Een mooi voorbeeld van de grote verscheidenheid in de tetralogie is de Jack Cade-rebellie in deel *2*. Deze episode is geheel in proza geschreven. York reist af naar Ierland om daar een opstand neer te slaan. Om voor hemzelf de weg te bereiden bij zijn terugkeer beraamt hij rebellie in Engeland die ervoor moet zorgen dat het land in anarchie verkeert. Het volk moet zich, aangevoerd door Jack Cade, plunderend en moordend een weg door het land banen. Dit intermezzo kan ook gezien worden als een weerspiegeling van de absolute anarchie waarin Engeland zich bevindt. Typisch Shakespeareaans is de manier waarop Cade aan zijn einde komt. Hij moet alleen vluchten, houdt zich schuil in een tuin, maar moet dan toch, gedreven door honger, tevoorschijn komen, waarna hij door een landedelman uit Kent, Alexander Iden, gedood wordt. Deze Iden heeft in het begin van de scène gezegd dat hij heel tevreden is met het landelijke leven en dat hij zeker niet ten koste van anderen zich wil verrijken (‘I seek not to wax great by others' waning’). Echter, de uitgehongerde Cade is geen partij voor Iden, die hem na een kort gevecht doodt en vervolgens naar het hof vertrekt om zijn beloning op te

eisen. De Jack Cade scènes zijn voor het grootste deel geschreven in een zeer levendig en gevarieerd proza dat doet denken aan de scènes tussen Falstaff en prins Hal in *Henry IV* deel *1* en *2*.

Plot

De geringe waardering voor de eerste tetralogie heeft misschien ook te maken met het op het eerste oog zeer ondoorzichtige plot. De lezer of theaterbezoeker wordt als het ware gebombardeerd met namen van hertogen, graven en bisschoppen met hun verschillende functies en hun verschillende loyaliteiten. En wat die loyaliteit betreft: die is nogal eens aan verandering onderhevig. Warwick bijvoorbeeld is eerst aanhanger van Henry, verandert dan van gedachte en voegt zich bij York, om zich later toch weer bij Henry aan te sluiten.

De verwarring wordt nog vergroot door de namen van de personages door een verandering in functie vaak veranderen. Eigenlijk gaat het in de eerste tetralogie om de strijd tussen het huis van Lancaster, aangevoerd door Henry VI en het huis van York, aangevoerd door York en zijn zonen. York meent veel meer recht te hebben op de troon dan Henry. Een groot deel van de tetralogie bestaat uit verhitte discussies die ontaarden in ruzie over dit in essentie wettelijke probleem. Uiteraard wordt het probleem versterkt door de verschillende persoonlijke ambities van de verschillende huizen. Om te begrijpen hoe het probleem is ontstaan moeten we teruggaan naar het verhaal van *Richard II*. Deze werd door Bolingbroke van de troon gestoten, waarna Bolingbroke zelf Henry IV werd. Erg gelukkig in zijn koningsschap was hij echter niet; hij werd verteerd door spijt en berouw om het afzetten van en zijn aandeel in de moord op Richard II. Zijn zoon, prins Hall, later Henry V, werd eerst gezien als losbol maar ontpopte zich als een groot koning. De veroveringen in Frankrijk, met als hoogtepunt de strijd om Agincourt, waren vooral zijn verdiensten.

Henry VI begint in 1422, met de dood van Henry V. De lijkkist van Henry wordt binnengedragen en in het midden van het toneel gezet. Gloucester, ‘protector of the realm’ en plaatsvervanger van de koning tijdens diens minderjarigheid, en de bisschop van Winchester zijn aanwezig en zetten vrijwel direct hun oude ruzie voort. Vervolgens komt een boodschapper op om te vertellen dat verschillende Franse steden voor de Engelsen verloren zijn gegaan. Een tweede boodschapper voegt hier nog meer onheilstijdingen aan toe en een derde komt vertellen dat Lord Talbot, de grote held en hoop van de Engelsen, gevangen is genomen. *Henry VI* begint dus met de omkering van succes; de spiraal naar beneden is ingezet. Zeer belangrijk is het hierbij de genoemde oorzaak niet over het hoofd te zien. De oorzaak van het feit dat

de Engelsen rampspoed over zich heen krijgen uitgestort is niet zozeer de wil van God, maar hun innerlijke verdeeldheid en - zoals de eerste boodschapper zegt - ‘want of men and money’.

In het eerste deel gaat het vooral om de teloorgang van de Engelse bezittingen in Frankrijk. Talbot wordt in de strijd gedood, niet op een heldhaftige wijze, maar eigenlijk alleen omdat Somerset en York hem niet op tijd komen helpen. Belangrijk in dit eerste deel is de scène in de Tempeltuin waar het conflict tussen Somerset en York duidelijk wordt. York meent dat zijn aanspraak op de troon overtuigender is dan die van Henry VI. Als symbool plukt York een witte roos, Somerset een rode roos. Dit conflict krijgt hierdoor haar naam: The War of the Roses.

In het tweede deel spitsen de verschillende conflicten tussen de Engelsen zich verder toe. Gloucester en Winchester bestrijden elkaar openlijk. Door een intrige wordt Gloucester uit zijn ambt gezet en in de gevangenis vermoord. Winchester sterft plotseling aan een mysterieuze ziekte.

Het derde deel bestaat vooral uit verschillende veldslagen tussen Henry VI en York. In eerste instantie lijkt alles nog goed te verlopen voor Henry. Dan wordt hij geheel in het nauw gedreven en hij stelt ten einde raad voor dat York na zijn dood koning wordt (‘Enjoy the kingdom after my decease’). Vreemd genoeg stemt York toe, maar hij wordt later omgepraat door zijn zonen Edward (de latere Edward IV) en Richard (de latere Richard III). Richard doet dit op een voor hem typerende manier, hij zegt dat de eed die York heeft gezworen niet bindend is omdat het koningsschap van Henry niet rechtsgeldig is. Vervolgens wordt York gevangen genomen en vermoord. Dit speelt zich af in een gruwelijke en dramatische scène waarin vooral koningin Margaret de hoofdrol speelt. Aan het einde van het stuk is de zoon van York de overwinnaar, hij wordt koning in het jaar 1485.

In verband met deel *3* mag een van de weinige anekdotes over Shakespeare die bewaard zijn gebleven niet ontbreken. Robert Greene behoorde tot een groep toneelschrijvers die in Cambridge had gestudeerd. Op zijn sterfbed, in 1592 schreef hij het volgende: ‘Yes, trust them not: for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tiger's heart wrapped in a Player's hide, supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you; and, being an absolute Johannes fac totum, is in his own conceit the only Shak-scene in a country.’

Dit moet wel een verwijzing naar Shakespeare zijn. In deel *3* wordt de gevangen genomen York door Margaret bespot; hij noemt haar de ‘she-wolf of France’ met een ‘O tiger's heart wrapped in a woman's hide’. Green suggereert dat Shakespeare plagiaat heeft gepleegd en stelt dat hij op een manier schrijft die voorbehouden dient te blijven aan mensen die - in tegenstelling tot Shakespeare - de universiteit bezocht hebben.

Richard III is het meest rechtlijnige stuk van de tetralogie. Richard ontvouwt zijn plan in het derde deel van *Henry VI* en voert dat vervolgens uit. Hij realiseert zich dat er eigenlijk niets is wat hem tegenhoudt om zijn plannen uit te voeren. Hij liegt, bedriegt en vermoordt iedereen die hem er van weerhoudt koning te worden. Maar Richard is niet alleen de absolute schurk. Integendeel, door zijn speelsheid en vooral zijn gevoel voor humor neemt hij het publiek voor zich in. De andere karakters in het stuk zijn niet veel beter: iedereen is vooral uit op eigen gewin en is steeds bereid loyaliteit op te offeren aan de hoogste bieder. Het stuk eindigt met de triomf van Richmond die later gekroond wordt tot Henry VII.

Klagen en lachen

Deze stukken kenmerken zich door de nadruk op schouwtoneel, optocht en vertoning. Opvallend is het gebruik van commentaren op de actie door minder belangrijke figuren. Dit is te vergelijken met de functie van het koor in de Griekse tragedie. In deel *1* wordt deze functie vervult door Exeter. Steeds wordt in deze commentaren benadrukt dat interne onenigheden (‘This jarring discord of nobility,/This shouldering of each other in the Court’) de oorzaak zijn van de rampspoed.

Een ander aspect van de tetralogie dat doet denken aan de Griekse tragedie is het vele klagen. In de Griekse tragedie is klagen de orde van de dag en in deze tetralogie is het verheven tot nationale sport. Inderdaad hebben bijna alle karakters veel reden om te klagen. De hertog van Suffolk is degene die ervoor zorgt dat Henry trouwt met Margaret. Dit blijkt een grote misstap te zijn. Wegens zijn aandeel in de moord op Gloucester wordt Suffolk verbannen. Alleen gelaten met Margaret begint hij zodanig zijn vijanden te vervloeken (‘Well could I curse away a winters night’) dat ze hem zegt op te houden; ‘Enough, sweet Suffolk; thou torments thyself’.

Vooral de vrouwen in *Richard III* zijn erg goed in klagen en schelden. Enigszins ironisch is de wijze raad die Margaret geeft; ‘Great lords, wise men ne'er sit and wail their loss,/ But cheerly seek how to redress their harms’. Helaas voor haar zal zij de rest van haar leven (in *Richard III*) klagend doorbrengen.

Wellicht is het verassend, maar er valt ook veel te lachen in deze stukken. Humoristisch in deel *2* is het verhaal van Saunder Simpcox die blind was maar nu, na bezoek aan het graf van een heilige, ineens kan zien. Gloucester bewijst dat de man altijd al heeft kunnen zien door er op te wijzen dat Simpcox in staat is verschillende kleuren te benoemen. Richard blinkt uit door zijn openhartigheid en woordspelingen. Prachtig is zijn gewoonte de bijbel te citeren. Grappig op een lugubere manier is de scène in *Richard III*

met de twee moordenaars van Clarence, een van de broers van Richard. Een van hen krijgt toch twijfels over de moord maar wordt al snel overgehaald wanneer de ander hem herinnert aan de beloning (*Moordenaar 1:* 'Remember our reward, when the deed's done'. *Moordenaar 2*: 'Zounds, he dies! I had forgot the reward.'). Even later houdt hij een speech over het geweten en concludeert dat het veel gemakkelijker is zonder geweten te leven. Deze scène en vooral deze manier van redeneren doen denken aan Falstaff in de latere stukken *Henry IV* deel *1* en *2*. In deel *1* is het bezoek dat Talbot brengt aan een Franse gravin ronduit hilarisch; het is een volstrekt irrelevant bezoek, er is geen enkele reden voor Talbot haar te bezoeken. Ze probeert hem gevangen te nemen, maar uiteraard is Talbot haar te slim af door op een hoorn te blazen waarna soldaten aan gestormd komen om hem te bevrijden.

Shakespeare?

Elke keer opnieuw wordt er discussie gevoerd over de vraag of de eerste tetralogie wel door Shakespeare alleen geschreven is of dat hij samen heeft gewerkt met anderen. De meest gebruikelijke manier van redeneren is dat de betere passages afkomstig van Shakespeare zouden zijn en dat de 'duidelijk mindere' passages wel van anderen moeten zijn. Dit is een dubieuze manier van redeneren. Allereerst is het zo dat de passages die vaak van minder gehalte worden gehouden beoordeeld worden op een verkeerde manier. De gedachte dat Shakespeare niet in staat zou zijn geweest 'mindere' passages te schrijven is tamelijk onzinnig. Zoals Johnson al zei; 'in the productions of genius there will be inequality.' Ook zei hij, sprekend over de eerste tetralogie dat 'the diction, the versification, and the figures are Shakespeare's'. En wat precies betekent 'minder'? De stijl waarin deze stukken zijn geschreven heeft haar eigen charme. In vergelijking met het latere werk zijn ze veel minder ingewikkeld en de gebruikte metaforen zijn veel eenvoudiger te volgen. De stijl is daardoor veel directer en er zijn maar weinig toespraken die ondoorzichtig en onbegrijpelijk worden door al te bloemrijk en ingewikkeld taalgebruik. De vele verschillen in de taalbehandeling zijn ook opvallend. Er is het plechtstatige, zeer gestileerde taalgebruik van bijvoorbeeld Henry tijdens één van de gevechten in deel *3*. Er is echter ook het zeer aardse, vulgaire proza van de rebellen tijdens het oproer in deel *2*. De gevarieerde stijl, de directheid van expressie, de vele verschillende karakters, de afwisseling tussen plechtstatige hofscènes en oorlogsscènes, al deze factoren maken de eerste tetralogie tot zeer interessante en prachtige toneelstukken. Deze stukken verdienen het veel vaker gelezen en opgevoerd te worden.

Literatuur

Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*. London, Picador, 1997.
John Russel Brown en Bernard Harris, *Early Shakespeare*. London, Edward Arnold, 1961.
William Shakespeare, King Henry VI part one. Ed.
Andrew S. Cairncross.
London, Methuen, 1969; *King Henry VI part two*. Ed.
Andrew S. Cairncross.
London, Methuen, 1969;
King Henry VI part three. Ed.

Andrew S. Cairncross.
London, Methuen, 1969;
King Richard III. Ed. Antony Hammond. London, Methuen, 1981

Ron Hoffman (1965) studeerde Engelse Taal en Letterkunde aan de UVA te Amsterdam.
Hij schreef eerder in BZZLLETIN over het werk van James Joyce en Nabokov. Hij werkt aan een boek over Shakespeare's koningsdrama's.

David Rijser
Kussen volgens het boekje

Minnaars uit alle tijden zoeken zonder uitzondering hun toevlucht tot poëzie. Hun vertrouwde wereld is door de verbluffende omwenteling die verliefdheid in een mensenleven bewerkstelligt plotseling onherkenbaar geworden. Ze zoeken houvast: maar handleidingen en leerboeken bestaan niet of voldoen niet. Liefde vasthouden, overleven of afzweren leer je niet uit een boek, net zomin als je leert voetballen door er een handboek over te lezen. Daarom is Ovidius' *Ars Amatoria* of *Leerdicht der Liefde* ook zo geestig: iedereen weet dat er in werkelijkheid niets valt te leren.

De meeste mensen doen er altijd reuze vrolijk over. Maar meestal is het een tragedie. De meest intense, machtige en volmaakte tragedie die er bestaat, dat wel. ‘Nu leef ik pas echt’, zegt de minnaar tegen zijn geliefde. Als het voorbij is lijkt hij weer dood, zoals hij was voor het begon. Het gewone, dagelijkse leven is een tombe, een kerker van zinloze herhaling; verliefdheid is de zevende hemel. Toch kan je het ook in de zevende hemel aardig benauwd krijgen.

Maar ook al zijn er geen handboeken, er is toch de poëzie. Alleen poëzie biedt een spiegel, raad, troost. Als je beroemde liefdesgedichten leest, zie je liefde vereeuwigd en onwankelbaar vast staan, zonder dat de wereld tussenbeide kan komen, zonder dat de dood roet in het eten kan gooien - ‘as long as eyes can see and men can breathe, so long lives this, and this gives life to thee’. Maar ook biedt de poëzie de mogelijkheid aan minnaars hun hopeloze verwarring verwoord te zien, hun problemen te herkennen, soelaas te vinden en zelfs even van hun ellende te kunnen genieten. Zo komt het dat vanuit de praktijk van het leven zo velen de weg vinden naar de reflectie en fixatie van de poëzie. Van het leven naar de kunst, om even uit te rusten.

Shakespeare heeft de mooiste liefdespoëzie ooit geschreven. Niet alleen in zijn sonnetten, ook in zijn toneelstukken. Van die stukken over de liefde is *Romeo and Juliet* ongetwijfeld het bekendst. De *star-crossed lovers*, zoals de proloog ze noemt, zijn het collectieve geheugen van de Europese cultuur ingegaan en hun namen liggen bestorven op ieders lippen, ook die van mensen die geen Engels kennen of renaissancedrama lezen. Busladingen dikke Duitsers en kauwgomkauwende Amerikanen worden uitgeladen voor het huis in Verona dat prat gaat op Julia's balkon (onzin natuurlijk). Maar ook kunstenaars wenden zich steeds weer tot deze oermythe: vooral musici, waaronder Berlioz, Benda, Prokofjev, Bellini en Tschaikovsky. Wat is het geheim van *Romeo and Juliet?* Het antwoord heeft te maken met de relatie tussen de Kunst en het Leven. *Romeo and Juliet* is Kunst en gaat over het

Leven. Maar gek genoeg is het ook Leven dat gaat over de Kunst.

Romeo and Juliet combineert het liefdesthema met dat van dood en tijd. Het begint en eindigt met moord en doodslag en draait om een dodelijke vete. Langs dood en schijndood lopen de lijnen van de plot. Maar ook de tijd speelt een cruciale rol in de tragedie. Geen Shakespeareaans drama geeft zulke herhaalde, nauwkeurige tijdsaanduidingen als *Romeo and Juliet*: zelfs de dageraad, zo belangrijk in het stuk, fungeert als een klok. Maar ook in de plot is het tijdsverloop essentieel: één minuutje langer willen de minnaars telkens weer wachten als ze moeten scheiden, en dat maakt de scène zo roerend. En als Romeo één minuutje langer gewacht had om zich bij Juliet in de dood te voegen, was het fundamenteel anders gelopen.

Zo'n combinatie van thema's is ook in liefdespoëzie niet ongebruikelijk. Want dood en tijd zijn onlosmakelijk met liefde verbonden, als in een wervelende dans hand in hand rondrazend. Liefde zelf is tijdloos, een samengebalde eeuwigheid, althans zo voelt het. Maar achter de rug van die eeuwigheid voelt de minnaar het tikken van de klok, ‘time's fell hand, defacing beauty’. Tijd bedreigt de liefde, dreigt hem weg te nemen, anders te maken. Je wilt je liefde houden, maar de tijd vreet hem aan, lichaam en ziel. Alleen de dood lijkt de liefde te kunnen fixeren: eenmaal dood is liefde als het ware afgesloten en kan dus niet meer veranderen. Maar je hebt ook geen geliefde meer, natuurlijk. De oplossing lijkt simpel: samen dood. Zo ontstaat de mythe van de *Liebestod*, de zelfgekozen uitweg uit een wereld die de zevende hemel van het liefdespaar niet kan of wil toelaten. De synchrone zelfmoord van verliefden zou, bij nuchtere beschouwing, een ramp betekenen voor de bevolkingsaanwas. Nog afgezien van het feit dat menigeen op het *moment surprème* zo laag is om een fractie te wachten tot de ander er aan is, om daarna aan een nieuwe relatie te beginnen. Een *Liebestod* kan in de Kunst, maar is zeldzaam en ongewenst in het Leven.

Veel critici benaderen *Romeo and Juliet als* een liefdesdood. Het stuk bevat er ook elementen van. Maar er wringt toch iets. Want de dood van onze helden wordt niet zozeer door hun eigen keuze veroorzaakt als wel door hun noodlot: vandaar dat *star-crossed* uit de proloog. Sterker nog, hun dood is een uiterst cynisch geval van slechte *timing*. Een zeldzaam onhandige en naïeve priester (volgens de traditie vaak door Shakespeare zelf vertolkt) en wat ongelukkig toeval zijn alle ingrediënten. Dat toeval wordt natuurlijk geholpen door de vete tussen de Montagues en de Capulets. Het kon haast niet goed gaan, tussen die twee. En de wereld, met zijn imbeciele vetes en belachelijke volwassenenruzies is dus eigenlijk de schuldige. Maar dat neemt niet weg dat als het aan onze minnaars had gelegen, zij nog lang en gelukkig voortgeleefd zouden hebben. Stel je eens voor: Romeo en Julia gelukkig getrouwd. Ze openen een winkeltje. Julia breit en de kinderen spelen in de

tuin. Dat is misschien niet helemaal ons idee van passie. Maar toch, ze zouden er waarschijnlijk voor hebben getekend. Het vervelende is dan alleen, dat je geen tragedie meer hebt. Het Leven zit anders in elkaar dan de Kunst.

Nu is het zo dat veel mensen in de liefde net zoals op vele andere terreinen van het leven bepaalde conventies volgen: niet alleen instinct en natuur, maar vooral cultuur en omgeving bepalen hun gedrag in hun amoureuze beslommeringen. Daarin speelt poëzie een rol, niet in het minst omdat verliefde mensen al gauw gedichten gaan lezen (vroeger althans; nu bekijken ze misschien eerder *soaps, tearjerkers* en romantische komedies op film en tv). Daardoor wordt hun gedrag geconditioneerd. In Shakespeare's dagen vond die conditionering plaats in het kader van de hoofse liefde, een traditie die uit de dertiende eeuw stamt, en waarvan de sporen rond 1600 nog altijd zichtbaar waren. De hoofse liefde begint met een *coup de foudre*: een onschuldig man, tot zijn tevredenheid vrij van lastige liefdesperikelen, wordt door de versmade god Amor plotseling getroffen met hopeloze liefde voor een *belle dame sans merci*. Zij weigert haar gunsten aan de minnaar, die in wanhoop maar gaat dichten. Hij vereert haar met een religie van liefde, kijkt tegen haar op als tegen een godin. Zie Dante's Beatrice en Petrarca's Laura. Dat de heren talloze kinderen nalieten bij andere dames doet er niet toe, want hoofse liefde is per definitie buitenechtelijk, want *hors concours*. Maar aan hun toegewijde ‘trouw’ aan de Enige Echte danken we de middeleeuwse liefdeslyriek: het Petrarkisme. Die Petrarkistische devotie aan de Schone Dame wordt beleden in reeksen van sonnetten. Naast devotie vind je er voortdurend de paradox van de liefde in: het gruwelijk genot, de vernietigende kracht die leven geeft, de bitterzoete Amor, door Petrarca omschreven als *dolce penar* (en via Catullus' *odi et amo* ontleend aan Sappho's γλυκυπιρον).

Romeo and Juliet is wel het sonnettenstuk genoemd. De eerste en tweede akte openen, heel ongebruikelijk, met een sonnet. Hoe nu wordt ons aan het begin de jonge held voorgesteld? Als een wegkwijnende Petrarkistische minnaar, met onverzorgd uiterlijk, dichtend en ‘with tears augmenting the fresh morning's dew, adding to clouds more clouds with his deep sighs,’ alles voor zijn Rosaline. De manier waarop Rosaline door Romeo subiet en volkomen vergeten wordt na zijn kennismaken met Juliet, maakt haar niet alleen een ongewild komisch zwijgend karakter (vooral door Romeo's hilarische ‘who's Rosaline?’). Het doet ook het ergste vermoeden over de diepgang van de emotie van zo'n literaire minnaar. De Kunst speelt wel een rol in Romeo's leven, maar hij weet blijkbaar in het geheel nog niet waar die werkelijk overgaat.

Dan, heel hoofs, de *coup de foudre*. Romeo reageert op de plotselinge openbaring van Juliets schoonheid traditioneel, met een lichtmetafoor: ‘O, she doth teach the torches to burn bright. It seems she hangs upon the cheek of night as a rich jewel in an Ethiop's ear.’ Daar is de Kunst aan het woord. Maar op Capulet's feestje is het Leven in volle gang: door Tybalds herkenning van Romeo wordt de kiem gelegd voor de tragische ontknoping. Romeo, ondertussen, loopt met zijn hoofd in de Petrarkistische wolken: ‘Did my heart love till now? Forswear it, sight. For I never saw true beauty till this night.’ Zonder zelfs uit te huilen opnieuw beginnen dus. Hoe pakt hij het aan? Met een sonnet natuurlijk. Want de eerste woorden die onze minnaars tot elkaar spreken vormen een gedeeld sonnet:

***Romeo*:**
If I profane with unworthiest hand
This holy shrine, the gentle sin is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

***Juliet*:**
Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.

***Romeo*:**
Have not saints lips, and holy palmers too?

***Juliet*:**
Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

***Romeo*:**
O then dear saint, let lips do what hands do:
They pray: grant thou, lest faith turn to despair.

***Juliet*:**
Saints do not move, though grant for prayer's sake.

***Romeo*:**
Then move not, while my prayer's effect I take.

En dat *effect*, in het laatste vers, is hun eerste kus. Dit is roerend, maar niet zo heel Petrarkistisch: want in de Petrarkistische traditie niet wordt niet gekust, maar alleen gesmacht. Weliswaar is de beeldspraak van ‘pilgrims, saints en palmers’ (na de woordspeling op *palm* = ‘handpalm’, gebruikt Juliet *palmer* in de betekenis ‘palmtakdragers’, naar de palmtakken die pelgrims die het Heilig Graf hadden bezocht droegen) heel geschikt om de hoofse verhoudingen weer te geven. Maar Romeo en Juliet tappen uit een ander literair vaatje: dat van de kusgedichten uit de Italiaanse Renaissance. Want niet zo lang voor Shakespeare's geboorte was aan de Petrarkistische traditie een nieuwe dimensie toegevoegd. Omdat dichters in de Renaissance weer in goed Latijn konden dichten, gingen zij de relatief kuise kusgedichten van Catullus (*da mi basia mille* enzovoort) navolgen. De kus was bovendien al in de oudheid geïnterpreteerd als een middel voor de minnaars om met elkaar te versmelten en, door elkaars levensadem in te ademen, elkaar levend te

houden en dus onsterfelijk te worden. Op dat beurtelings ‘sterven’ door je adem (= je ziel = je leven) uit te blazen en weer opgeven door die van je partner in te ademen, wordt gezinspeeld in de direct volgende verzen, die een aanzet tot een nieuw sonnet zijn, dat uiteindelijk verstoord wordt door de *Nurse* - anders zouden zij zonder twijfel een hele cyclus hebben volbracht. Maar niet hun adem/ziel/leven verwisselt van lip, maar hun ‘zonde’:

> ***Romeo*:**
> Thus from my lips, by thine, my sin is purged.
>
> ***Julia*:**
> Then have my lips the sin that they have took.
>
> ***Romeo*:**
> Sin from my lips? O trespass sweetly urged.
> Give me my sin again. *[he kisses her]*
>
> ***Julia*:**
> You kiss by the book.

Er wordt wel volgens het boekje gekust (want in de vorm van een sonnet), maar niet het traditioneel Petrarkistische: de toon is die van de modieuzere neo-Latijnse poëzie van Pontano en Janus Secundus.

Toch voel je meteen al, ondanks al die literaire dubbele bodems, ondanks alle schalksheid, dat er hier iets échts aan de hand is. Ondanks de Kunst, zit er al Leven in Romeo en Juliet. De scène is zo roerend omdat het een *enactment*, een uitvoering en opvoering, een werkelijkheidswording van een poëtische conventie is, met een speelsheid, een *esprit* en tegelijkertijd een intensiteit die zo hoogst eigen zijn aan Shakespeare's genie. Maar dit operaduet staat midden tussen het échte, dreigende Leven van de vijandige Tybald en de Capulets. Dat Leven, die werkelijkheid, zal zich meester maken van de poëtische illusie van Romeo en Juliet. De Kunst, in de vorm van de poëzie, komt in deze scène onvergetelijk tot leven, ook in de letterlijke zin van ‘tot het leven komen’, in het leven terechtkomen. Want dat zullen Romeo en Juliet de resterende tijd van het stuk doen. Dat leven baant zich letterlijk een weg tussen hen in, in de vorm van interrupties zoals die van de prozaïsche, cynische en zakelijke *nurse*. En die confrontatie met het leven mondt uiteindelijk uit in de dood.

Die symboliek van het zich verwijderen van poëtische conventies wordt bevestigd door het feit dat Romeo en Juliet in het stuk steeds minder gaan rijmen, en steeds onconventioneler beeldspraak gaan gebruiken. In de kort op de sonnetsequentie volgende eerste balkonscène staat Romeo nog hoofs beneden, in adoratie van zijn letterlijk verheven geliefde. Maar de dramaturgie van de scène verraadt Shakespeare's bedoelingen: hij laat Romeo Juliets liefdesbekentenis, bedoeld slechts door de sterren gehoord te worden, afluisteren. Nu Romeo alles al weet, is Juliet is verwarring. Want de poëtische conventie vereist dat de vrouw haar gevoelens geheim houdt. Onschuldig en

oprecht als ze is, uit ze die verwarring:

> Fain would I dwell on form; fain, fain deny
> What I have spoke. But farewell, compliment.
> Dost thou love me? I know thou wilt say ‘Ay’,
> And I will take thy word. Yet, if thou swearest,
> Thou mayest prove false. At lovers perjuries,
> They say, Jove laughs. O gentle Romeo,
> If thou dost love, pronounce it faithfully.
> Or, if thou think'st I am too quickly won,
> I'll frown and be perverse and say thee nay,
> So thou wilt woo; but else, not for the world.
> In truth, fair Montague, I am too fond.

Dit is zo oprecht, zo zuiver, zo onbezoedeld door 's levens narigheid en toch zo wijs, dat Juliet direct door de toeschouwer aan het hart wordt gekluisterd. Juliet is ook merkwaardig wijs voor haar, door Shakespeare met nadruk vermelde, dertien jaren. Maar ook Laura en Beatrice waren jong: het hoorde bij het genre. Het moet voor de contemporaine toeschouwer, die overstelpt was met de sonnettentraditie, ook een adembenemende ervaring zijn geweest om de Reine Liefde van Dante en Petrarca werkelijkheid te zien worden: Laura spréékt, *live*! En zij is écht verliefd, niet literair verliefd! Het échte leven wordt door de kunst weerspiegeld, niet een sjabloon! Ziedaar de Renaissance van Shakespeare.

Plotseling, na haar ontmoeting met Romeo, is Juliet geen meisje meer, maar een jonge vrouw. In de aanloop naar het derde duet (waarin Romeo niet meer onder, maar op het balkon zal staan) uit zij haar maar al te fysieke verlangen (legaal, want het paar is inmiddels in het geheim getrouwd) in een speech die laat zien hoeveel Shakespeare op zijn dertigste al kon. Zij roept daarin de nacht aan om zo snel mogelijk te komen, en zo duister mogelijk haar geheim te verhullen: Romeo is haar licht, zoals zij dat voor Romeo is. Metaforen die met licht te maken hebben zijn een *Leitmotiv* in het stuk. Romeo en Juliet worden daardoor als de bliksem of het vuur dat in een klap opbrandt, alles in één moment is, zoals hun liefde en hun leven. Maar ook als licht in duisternis, als sterren aan een donkere hemel, ons eeuwig tot voorbeeld en troost. Want hun dood heeft een Ovidiaans aspect: hij zorgt voor een metamorfose. Van de vete die door hun martelaarschap verdwijnt; en van henzelf, die van jonge, hopeloze verliefden, tot een icoon worden, in het stuk doordat zij in gouden beelden vereeuwigd zullen worden, in de literatuurgeschiedenis omdat zij inderdaad een icoon van twee heiligen zijn

geworden, martelaren voor de Liefde die wordt bedreigd door de Wereld. En dat hebben ze bewerkstelligd door de heiligenverering van de hoofse liefde te laten voor wat hij was, en écht verliefd te worden. In een Kunst die Leven wordt, en daardoor vereeuwigend werkt.

Want beiden sterven met een laatste kus, niet zoals je in poëzie al kussend 'sterft', maar in werkelijkheid: 'thus with a kiss I die,' en zo geschiedt. Die werkelijkheid is, zoals altijd bij Shakespeare, uiterst cynisch. De dood van Romeo en Juliet is stupide en onnodig. Het gevoel dat het stuk bij de toeschouwer achterlaat is wrang en bitter; maar ook intens en dankbaar. Hetzelfde gevoel kortom, als bij dat andere *magnum opus* van Shakespeare dat gaat over Liefde en Dood, Leven en Kunst: de sonnetten. Van die sonnetten is *Romeo and Juliet* dan ook een voorstudie, en een dramatisering in de meest letterlijke zin.

David Rijser is classicus en recensent bij NRC Handelsblad

Paul Franssen

Not of an age, but for all time?
Eigentijdse thematiek in het werk van Shakespeare

Het rustige Engelse provincieplaatsje Stratford werd afgelopen voorjaar opgeschrikt door een schandaal. Zoals ieder rechtgeaard Engels schandaal ging het over seks. Midden in een opvoering van Shakespeare's *Midzomernachtdroom* stond een onderwijzer op en verliet, gevolgd door zijn leerlingen, demonstratief de zaal. Als reden voor zijn vertrek gaf hij aan dat de Royal Shakespeare Company teveel expliciete seks in de uitvoering had gestopt. In het stuk is Titania, koningin der elfen, verliefd geworden op Spoel de Wever, een foeilelijke handwerksman, wiens hoofd bovendien is veranderd in een ezelskop. In de Stratford-versie deelt Titania met Spoel daadwerkelijk het bed en zijn bewegingen en ezelsgebalk laten weinig te raden over.

Het protest van de onderwijzer, en de publiciteit die daaromheen ontstond, draaide feitelijk om de vermeende ontheiliging van Shakespeare. Voor veel Engelsen is de Bard hét symbool voor hoge cultuur, gekoppeld aan burgermansfatsoen. Shakespeare's werk zou, behoudens af en toe een ondeugende kwinkslag, door niets dat laag of controversieel is worden ontheiligd. Dit is de Shakespeare die Thomas Bowdler in zijn gekuiste *Family Shakespeare* van 1818 aan het Engelse publiek presenteerde, en die menig Engelsman kent uit de prozabewerking voor kinderen, de *Tales from Shakespeare* van Charles en Mary Lamb (1807). Uiteraard weten we al lang dat dit beeld onjuist is en dat Shakespeare en zijn tijd allesbehalve preuts waren. Zoals Eric Partridge's nuttige handboek van schunnige termen, *Shakespeare's Bawdy*, al jaren geleden duidelijk heeft gemaakt, zijn zowel de toneelstukken als de dichtwerken vergeven van de obscene grapjes en dubbelzinnigheden. Maar het beeld van Shakespeare als opvoedende kracht, bij uitstek geschikt als reisdoel voor schooluitstapjes, is nog niet verdwenen.

Strijd tussen de seksen

Shakespeare's blijspel is de laatste jaren niet alleen steeds meer een natte droom geworden, maar ook een politiek manifest. In hedendaagse uitvoeringen gaat het over serieuzer zaken dan over de irrationaliteit van verliefdheid; steeds meer zijn maatschappelijke kwesties, zoals de rollen die in onze cultuur aan mannen en vrouwen worden toegekend, de onderdrukking van de vrouwelijke seksualiteit, en machtsverhoudingen tussen de klassen centraal komen te staan. Deze veranderde blik op de thematiek van het stuk

komt vooral tot uiting in de wijze waarop men zich de elfen voorstelt. In de negentiende eeuw werden deze als minuscule, lieflijke, geslachtloze engeltjes gezien. Elfen werden dan ook vaak door kinderen vertolkt. De hedendaagse *fairies* daarentegen zijn eerder dreigende wezens, die een sterke seksuele drang uitstralen.

Deze veranderde visie op de *Midzomernachtdroom* laat zich aan de gewraakte voostelling in Stratford goed demonstreren. De regisseur, Michael Boyd, benadrukte het verschil tussen de strenge wereld van het hof van Theseus enerzijds en de wilde natuur van het bos anderzijds. Het stuk begint in een winters decor; er valt sneeuw en de gehele hofhouding staat, gehuld in lange, grijze kleding, tegen een witte wand zeer formeel in een halve cirkel opgesteld. We wanen ons in Rusland, zo'n eeuw geleden. Theseus maakt een zeer autocratische indruk: zijn uitspraken worden begroet met een plichtmatig applaus, als waren het de oekazes van een Russische potentaat. Hij en zijn bruid Hippolyta lijken niet erg gelukkig met elkaar; een vervaarlijk uitziende halsband benadrukt haar onderworpen positie. Toch laat Hippolyta als enige duidelijk blijken dat ze niet ingenomen is met zijn beslissing in de zaak Hermia versus Egeus; aan het einde van de scène loopt ze zelfs boos weg.

Het tegendeel van deze steriele, ingetogen, en kleurloze hofhouding vinden we in het tweede bedrijf, in de wilde natuur van het woud van Athene. Wanneer de elfen opkomen, verandert geleidelijk ook het kleurenpalet. Bloemen komen omhoog uit de toneelvloer en Robin Goodfellow en een vrouwelijke elf verschijnen ten tonele, nog steeds in de strenge kledij van de hofhouding van het eerste bedrijf, waarin ze als acteur een andere rol speelden. Aanvankelijk maken ze ruzie, die al snel ontaardt in gestileerd geweld: als in een slapstick rukken ze elkaar beurtelings een kledingstuk van het lijf. Deze ogenschijnlijke vijandschap ontwikkelt zich gaandeweg tot een gepassioneerde vrijpartij, die plots wordt onderbroken wanneer hun beider bazen, Oberon en Titania, opkomen. Ook dit zijn dubbelrollen: we herkennen dezelfde acteurs die eerder Theseus en Hippolyta hebben vertolkt. Ook zij zijn gekleed in de grijze tinten van het begin, maar laten steeds meer van de kleurige voering van hun gewaden zien.

In deze ‘groene’, natuurlijke wereld kunnen mannen en vrouwen evenmin met elkaar overweg als aan het hof. Anders dan in Shakespeare's oorspronkelijke tekst het geval is, zijn de elfen naar sekse verdeeld: het gevolg van Oberon is mannelijk, dat van Titania vrouwelijk - de tekst is waar nodig hieraan aangepast. Deze tweedeling duidt niet alleen op de tegenstelling tussen de geslachten, maar ook op de stereotiepe rolverdeling van man en vrouw: één van de elfen uit het gevolg van Titania is hysterisch, een ander wiegt met haar heupen en draait sensueel met haar tong. De mannelijke elfen gedragen zich uitermate agressief; wanneer Robin Goodfellow voor

Oberon de toverbloem moet halen, stoot hij een ijselijke, Japans aandoende, aanvalskreet uit terwijl hij het toneel afrent. De stemming tussen Oberon en Titania, man en vrouw, is zeer vijandig: hun bewegingen zijn die van kwade geesten, heksen en tovenaars die een titanengevecht aangaan met behulp van hun magische krachten.

Vervolgens wordt deze wilde, maar kleurrijke wereld geconfronteerd met de strenge wereld van het hof. Wanneer de vier jonge geliefden uit Athene in het bos aankomen, beginnen ook zij geleidelijk meer kleur te vertonen, vooral wanneer Helena, in een uiterste poging om Demetrius te behagen, haar grijze jas afgooit om zo haar felroze, weinig verhullende *party dress* te tonen. Het is duidelijk dat hormonen een belangrijke rol spelen. Niet alleen Helena laat alle teugels vieren: ook de hovelingen geven zich over aan de irrationele impulsen van verliefdheid, lust, jaloezie, en haat. Het gaat er grof aan toe. Robin Goodfellow druppelt niet slechts wat bloemenvocht op de ogen van de geliefden, maar doet er meteen de hele plant bij, met kluit en al. De vier hovelingen worden gaandeweg het stuk steeds vuiler, en hun kleding vertoont steeds meer gaten en scheuren. Ook de verhouding tussen Titania en Spoel is, zoals reeds gememoreerd, grof-erotisch van aard. Wanneer Oberon zich uiteindelijk verzoent met Titania, voeren de beide groepen elfen samen een heftige vruchtbaarheidsdans op, in de stijl van Strawinsky's *Rites of Spring*. Kort daarop trekt Theseus met zijn gevolg het bos binnen, en dan blijkt dat ook Hippolyta, net als haar alter ego Titania, wat ontdooid is. Wanneer de geliefden worden ontdekt en Egeus om strenge maatregelen tegen zijn dochter en haar Lysander vraagt, twijfelt Theseus een moment. Dan kijkt hij naar Hippolyta, en besluit naar haar te luisteren en Egeus te negeren.

In het vijfde bedrijf voeren Spoel en zijn gezelschap nog een wilde dans, een ‘bergamask,’ uit, maar als toevoeging aan Shakespeare's tekst waagt Spoel het, overmoedig als hij is, om Hippolyta ten dans te vragen. Theseus reageert aanvankelijk geschokt, maar besluit niet in te grijpen; Titania mag haar eigen keuze maken. De dans van de ambachtslieden gaat geleidelijk over in een nog wildere choreografie die sterk doet denken aan de magische, sensuele bewegingen van de elfen na hun verzoening. Tot besluit zien we hoe Philostrate, de stijfste van al Theseus' hovelingen, op het toneel verandert in de ondeugende Robin Goodfellow, en zich in een epiloog tot het publiek wendt.

Zoals uit deze korte schets blijkt, spelen kwesties van erotische aantrekkingskracht, maar ook de machtsverhoudingen tussen de seksen en tussen de klassen, in deze voorstelling een prominente rol. Waar men in de negentiende eeuw niet aan moest denken gebeurt hier openlijk. Wanneer Titania haar geliefde ezelskop belooft dat haar elfjes wel wat nieuwe nootjes voor

hem zullen halen, worden deze *nuts* (in modern Engels *slang* ook: *testikels*) duidelijk dubbelzinnig geïnterpreteerd als steuntje voor zijn potentie: Thomas Bowdler had het niet moeten horen! De elfen zijn hier wezens van grenzeloze begeerten en passies. Oberon lijkt de stervelinge, Helena, alleen te willen helpen in haar liefdesverdriet omdat hij wel op haar valt. Hippolyta symboliseert in haar verzet tegen de mannelijke macht van Theseus het emancipatorische streven van onze tijd. Het is duidelijk dat Theseus in de beslissende conflicten tussen hen, in het bos en op de dansvloer, aan haar wensen tegemoetkomt, daar hij kennelijk inziet dat man en vrouw alleen kunnen samenleven op basis van een compromis, niet doordat hij haar zijn wil oplegt.

Projectie van moderne obsessies

Deze productie laat zien dat het heel goed mogelijk is om in Shakespeare eigentijdse thema's zoals seksuele bezetenheid, de rolverdeling tussen de seksen, en vooral ook de machtsstrijd tussen man en vrouw terug te vinden. De vraag blijft ondertussen in hoeverre een dergelijke lezing van Shakespeare recht doet aan de oorspronkelijke bedoeling: voegen wij, twintigste-eeuwers, hier niet iets toe aan de tekst dat er eigenlijk helemaal niet staat, en dat niets met Shakespeare zelf te maken heeft? Waarschijnlijk niet. In hedendaagse producties vergroot de regisseur veeleer datgene uit, wat eeuwenlang latent aanwezig is geweest. Zo zegt Theseus al in het allereerste begin van het stuk tegen zijn aanstaande: ‘Hippolyta, I wooed thee with my sword,/And won thy love doing thee injuries’. Voor de kenner van de klassieke mythologie is het zonneklaar dat Theseus daarmee verwijst naar haar verleden als een Amazone, een onafhankelijke vrouw, die door hem gewapenderhand, in een heuse oorlog, moest worden bedwongen. En kunnen zijn woorden tegen Hippolyta aan het einde van de scène, wanneer hij Hermia met de dood heeft bedreigd als ze haar vader niet gehoorzaamt, niet worden opgevat als een impliciete toneelaanwijzing: ‘what cheer, my love?’ Zou hij dit vragen als zijn bruid niet hoogst ongelukkig leek met de situatie, zodat de strijd tussen Hermia en haar vader een schaduw werpt op de aanstaande bruiloft van Theseus en Hippolyta? Moderne ensceneringen van deze passage gaan vaak nog verder: Hippolyta's gelaatsuitdrukking laat zien dat ze het geheel oneens is met de strengheid van haar aanstaande jegens Hermia; wellicht ziet ze daarin zelfs haar eigen onderworpenheid aan het mannelijke gezag weerspiegeld. Immers, zulk een herhaaldelijke weerspiegeling van verwante thema's is onmiskenbaar in deze komedie, waarin we achtereenvolgens de onderworpenheid van de vrouw aan haar vader (Hermia), aan haar aanstaande (Hippolyta), en aan haar echtgenoot (Titania) tegenkomen, om in de laatste

verhaallijn - die van Pyramus en Thisbe, in de opvoering van de handwerkslieden van Athene - weer terug te keren naar de funeste gevolgen van autoritair ouderlijk gezag. De machtsongelijkheid tussen ouders en kinderen, mannen en vrouwen, en (in het geval van de handwerkslieden) tussen verschillende maatschappelijke klassen is dus wel degelijk een onderwerp waar de tekst zelf vragen over opwerpt. Het is dus niet zo dat wij hier enkel moderne obsessies projecteren op een onschuldiger historisch verleden dat van zulke zaken geen weet had. Wil dat nu zeggen dat de negentiende-eeuw-se benadering van het stuk, als een lichtvoetige komedie over lieflijke elfjes, met als thema de dwaasheid van verliefdheid en andere kleine ontsporingen van de rede, geen recht deed aan Shakespeare? Niet per se. Naast de sinistere machtsspelletjes is er in deze komedie immers ook ruimte voor een soort kinderlijke onschuld, in de vorm van een verheerlijking van de natuur. De elf in dienst van Titania omschrijft haar eigen bezigheden in dienst van de koningin als ‘het fris houden’ van ‘perkjes in het woud’: ‘Ik moet om druppels dauw dit veld hier door,/Hang elke bloem een paarl in ieder oor.’ En de guitige kwajongensstreken Robin Goodfellow, alias Puck, worden steevast gecompenseerd door zijn goede daden jegens hen die hem goed gezind zijn.

Dit beeld van de elfen als kinderlijke wezens, dat we terugvinden in de negentiende-eeuwse kritiek, alsook in Mendelssohns beroemde toneelmuziek, staat echter op gespannen voet met de veel grimmiger associaties die Robin Goodfellow zelf oproept aan het eind van het stuk. Elfen zijn wezens van de nacht, zo zegt hij, net als leeuwen en wolven, uilen, en spoken, en ze volgen Hecaté, de godin der hekserij:

> 't Is nu middernacht, de tijd,
> Dat de graven openstaan,
> En, van hunnen boei bevrijd
> Alle geesten waren gaan;
> En wij elfen, die met dans
> Om 't gespan van Hecaté
> Zweven, doch voor zonneglans
> Vlieden, met het duister mee,
> Zijn nu lustig.

Shakespeare laat in dit stuk dus ruimte voor een veelheid aan benaderingen. Daarom kunnen latere interpretaties zeer verschillend zijn, en in extreme gevallen zelfs geheel tegenover elkaar staan.

In dit opzicht is *De Midzomernachtdroom* geenszins uniek; eerder is dit soort ambivalentie typisch voor Shakespeare's gehele oeuvre. Vooral bij stukken

met politiek geladen onderwerpen vertoont de opvoeringsgeschiedenis een rijk geschakeerd beeld. Zo kan uit *Julius Caesar* meer dan één politieke les worden getrokken. In de loop der eeuwen is Brutus de held der revolutionairen geweest en Caesar het boegbeeld van de gevestigde orde. De oligarchische, weinig democratische inslag van de eerste, en de populistische vernieuwingsdrang van de tweede zijn daarbij maar al te vaak buiten beschouwing gelaten. In de tekst komen beide tegenspelers over als geloofwaardige personages, maar dat Shakespeare nu aan de kant van de één dan wel van de ander staat is verre van duidelijk. *De Koopman van Venetië* wordt vaak, en niet zonder reden, als een antisemitisch stuk beschouwd, met de Jood Shylock als een wraakzuchtig monster. De Nazi's beschouwden dit dan ook als het meest geslaagde werk van ‘hun’ Shakespeare, al moest het huwelijk tussen Shylocks dochter Jessica en de niet-joodse edelman Lorenzo uiteraard liefst weggelaten worden. Niettemin waren er al in de negentiende eeuw bewerkingen waarin de komedie werd omgevormd tot de tragedie van Shylock, en wordt het stuk op grond van Shylocks pleidooi voor de menselijkheid van de Jood (‘Hath not a Jew eyes?’) zelfs in het naoorlogse Israël vaak opgevoerd. En zo kunnen we doorgaan: *Othello* kan worden beschouwd als een tragedie over de algemene menselijke zwakheid der jaloezie, of als een stuk dat de mannelijke bezitsdrang aan de kaak stelt, als een psychologische studie van een onderdrukte raciale minderheid, of juist als waarschuwing tegen gemengde huwelijken. *De Storm* is veelal beschouwd als een allegorie van de scheppende geest, maar ook als propaganda vóór, of juist aanklacht tegen, de Britse koloniale overheersing van niet-Europese gebieden, die juist in de tijd van Shakespeare een aanvang nam.

Veelzijdigheid

Het spreekt voor zich dat een schrijver wiens werk zich dermate leent voor de meest uiteenlopende artistieke en politieke doeleinden nooit uit de mode zal raken. Deze klaarblijkelijke veelzijdigheid heeft de laatste jaren zelfs aanleiding gegeven tot de vraag of we de echte Shakespeare eigenlijk wel kunnen kennen. Er is momenteel dan ook meer aandacht voor wat het nageslacht met Shakespeare gedaan heeft, hoe wij Shakespeare gebruiken, dan voor het werk van Shakespeare zelf. Sommige critici, zoals Gary Taylor, beweren zelfs dat de vermeende grootsheid van Shakespeare te danken is aan zijn populariteit, eerder dan andersom. In deze visie kwam Shakespeare, in de historische context van de opkomst van Engeland als grootmacht, goed van pas bij het definiëren van het Engelse zelfbeeld, en is hij zodoende tot de nationale dichter geworden. Vervolgens is dat beeld van Shakespeare over de gehele wereld verspreid dankzij de Angelsaksische hegemonie, in deze eeuw

overgenomen door de Verenigde Staten. Wat er echter onder al die lagen van toevoegingen en interpretaties steekt, de ‘echte’, essentiële, historische Shakespeare, is eenvoudigweg niet meer te achterhalen, zegt Taylor: door alle aandacht is hij verworden tot een zwart gat, dat slechts iets kan opzuigen, maar nooit iets teruggeeft.

Natuurlijk is de Shakespeare die wij kennen in grote mate een constructie. Toch is Taylors blik wellicht wat vertroebeld door de buitensporige aandacht die de Bard ten deel valt in Engeland, waar geen enkel schoolkind nog onbevangen tegenover zijn werk kan staan. In andere landen is men vaak wat nuchterder en minder geneigd om Shakespeare tot een heilige te maken, ook omdat hij de aandacht moet delen met de nationale culturele coryfeeën. Wellicht dat we ons juist hier in Nederland, in de luwte van de *bardolatry*, kunnen afvragen of er achter al die lezingen, dat vermogen om de meest uiteenlopende doelgroepen en gezindten aan te spreken, niet toch een essentiële kwaliteit schuilgaat, die los staat van de historische constructie van Shakespeare als de grootste aller *Dead White European Males*, de Man van het Millennium. Om zich zowel in Shylock als in zijn tegenspeler Antonio in te leven, Brutus en Caesar van binnenuit te begrijpen; om zelfs een moordenaar als Macbeth met sympathie te kunnen neerzetten; om de sterke punten maar ook de tekortkomingen van Falstaff en van Hendrik IV te kunnen schilderen, zonder direct partij te trekken; voor al deze zaken is bovenal een sterke fantasie nodig, een inlevingsvermogen dat op gespannen voet staat met schematische constructies in termen van goed en kwaad. Zelfs daar waar de schaduw van zulk een normatief moraliteitenschema nog zichtbaar is, zoals in *De Koopman van Venetië* en in Het Eerste Deel van *Hendrik IV*, heeft uiteindelijk de nuancering de overhand gekregen, zodat we ook de keerzijde van het gelijk nadrukkelijk in beeld krijgen. Wellicht zou menig Nederlands toneelmaker eens aan die rijkheid mogen denken alvorens een Shakespeare-tragedie te reduceren tot de diepte van een stripverhaal over rivaliserende gangsterbendes. Omdat Shakespeare zich kan inleven in beide zijden, trekt hij nooit helemaal partij voor de één of de ander, en wordt zijn toneelwerk gekarakteriseerd door openheid. Deze openheid maakt het in later tijden weer mogelijk om allerlei uiteenlopende meningen aan Shakespeare toe te schrijven. In zekere zin hebben alle critici dus gelijk. De essentie van Shakespeare's toneel bestaat erin dat hij een conflict van alle kanten tegelijk kan bekijken en dit levendig en geloofwaardig aan de toeschouwers kan voorschotelen; met andere woorden, dat hij interessante vragen stelt, eerder dan dat hij pasklare antwoorden geeft. Zodoende kan iedere generatie aan de hand van zijn werk weer haar eigen antwoorden trachten te formuleren.

Hoewel Shakespeare's werk zijn populariteit dus deels te danken heeft aan

zijn veelzijdigheid op het toneel, is er één ding dat het vreemd genoeg allerminst verdraagt: een benadering die streeft naar het reproduceren van de oorspronkelijke opvoeringspraktijk. Waar het bij oude muziek sinds jaren *bon ton* is om authenticiteit na te streven, werkt een Shakespeare-stuk helemaal niet wanneer te krampachtig wordt getracht het als een soort museumstuk te behandelen. Een extreem voorbeeld daarvan was dit voorjaar in Londen te zien. In de New Globe, zelf een kopie van een theater uit Shakespeare's tijd, werd een poging tot een reconstructie van *Julius Caesar* ten beste gegeven. Men had de beschikbare documenten nauwkeurig bestudeerd. Er bestaat een eigentijdse tekening van een scène uit een ander Romeins stuk uit de tijd van Shakespeare, waarop goed te zien is dat de acteurs een bonte verzameling van eigentijdse en historische kledij droegen: de heren hebben een Elizabethaanse pofbroek aan, maar één van hen is gehuld in een toga. Zo ook in deze voorstelling in de New Globe: de hoofdpersonages waren gehuld in Renaissancedracht, harnassen, en helmen, maar voor de moordscène, die zich in de Senaat afspeelt, hadden zij bij wijze van toga een laken over hun normale kostuum gedrapeerd. De beide vrouwelijke personages werden, net als in Shakespeare's eigen tijd, door jongemannen gespeeld. Tot besluit voerden de acteurs een dans op. Ook dit is een authentiek detail: toen de Zwitser Thomas Platter in 1599 Londen bezocht, tekende hij op dat hij een voorstelling had gezien van de tragedie van Julius Caesar, die werd besloten met een zeer gracieuze dans.

Ondanks of juist vanwege het streven om tot in het uiterste de authenticiteit te waarborgen, in een theater dat de omstandigheden van vierhonderd jaar geleden benadert, was deze voorstelling van *Julius Caesar* geen succes. Gedeeltelijk lag dat aan de acteurs: Brutus had zijn dag niet en speelde bijzonder vlak, terwijl Caesar eerder de uitstraling had van een cynische manager van een *fast food* restaurant dan de grandeur van een staatsman van wereldformaat. Erger was echter de reactie van het publiek, met name op de beide travestierollen. De jonge acteur die Portia speelde, deed dat zeer verdienstelijk, maar er werd voortdurend om hem gelachen; een man in een jurk is in onze cultuur immers per definitie grappig, waar dat in Shakespeare's tijd een algemeen aanvaarde conventie was. Ook de moord op Caesar, die hier vrij gruwelijk werd vormgegeven, ontlokte slechts hoongelach aan het publiek.

De kracht van Shakespeare's werk voor onze tijd zit hem in zijn eindeloze plooibaarheid. Zijn stukken vragen er om steeds opnieuw te worden geïnterpreteerd, en leveren voor alle tijdperken en ideologieën steeds wisselende relevante betekenissen op. Onder alle ideologieën moeten ook die van totalitaire regimes worden verstaan, zodat de naam Shakespeare niet automatisch een keurmerk van hoogstaande morele waarden inhoudt; die kunnen

hooguit gevonden worden in de nuancering die de (onverkorte) tekst in zich draagt, maar die niet per se in elke productie tot zijn recht komt. Voorts is de voortdurende herinterpretatie van Shakespeare's werk in het licht van de eigen tijd en cultuur niet zozeer een mogelijkheid, als wel een absolute noodzaak: als museumstuk levert zijn werk nauwelijks meer op dan de zoveelste toeristische attractie die Londen rijk is, te bezoeken na een dagje Madame Tussaud's en de Tower van Londen.

Literatuur

john gross, shylock: a legend and its legacy. new york, simon and schuster, 1992
eric partridge, shakespeare's bawdy. london, routledge and kegan paul, 1947, 1955
samuel schoenbaum, william shakespeare: a compact documentary life. oxford, clarendon press, 1977
william shakespeare, the complete works. red. stanley wells & gary taylor. oxford, clarendon press, 1986 de complete werken van william shakespeare, in de vertaling van dr. l.a.j. burgersdijk. leiden, a.w. sijthoff, 1941
gary taylor, reinventing shakespeare: a cultural history from the restoration to the present. london, the hogarth press, 1990

Paul Franssen is docent Engelse letterkunde aan de Universiteit van Utrecht.

Hester Eymers
De elfen van Shakespeare
of wat er van Puck terechtkwam

Hoewel het werk van Shakespeare ruim vier eeuwen nadat hij zijn toneelstukken schreef nog steeds in de belangstelling staat, er nog regelmatig nieuwe vertalingen verschijnen en zijn stukken niet alleen worden uitgevoerd op het toneel, maar ook worden verfilmd - wat duidt op het universele van zijn taal en thematiek - toch was Shakespeare ook onontkoombaar een kind van zijn tijd. Hij leefde in een wereld die nog maar nauwelijks begonnen was zich wetenschappelijk en technologisch te ontwikkelen. Het merendeel van de mensen was boer of handwerksman, en analfabeet. Aardappels, koffie, thee en tabak waren nieuwigheden die in de hogere kringen hun voorzichtige entree maakten.

In het licht van de eerste helft van de zeventiende eeuw zien Shakespeare's stukken er dan ook beduidend anders uit dan nu. Neem *A Midsummer Night's Deam*. Waar wij geneigd zijn een romantisch sprookje te zien, daar zag het zeventiende-eeuwse publiek een weliswaar verzonnen, maar realistisch verhaal. De elfen, voor ons sprookjesfiguren gehuld in tule en satijn, waren voor het publiek van toen reëel bestaande wezens, zij het van een andere orde. De maan, voor ons een symbool van zwoele romantiek, was in Shakespeare's tijd een teken van koelte en kilheid.

Juist omdat Shakespeare's werk zich in een niet-aflatende belangstelling mag verheugen, loont het de moeite een beeld te schetsen van de wereld waarin dat werk tot stand kwam. Niet met het doel moderne interpretaties af te kunnen straffen omdat zij historisch incorrect zouden zijn, maar om, integendeel, het werk meer diepte te geven. Hoe meer interpretaties van een werk voorhanden zijn, des te meer gaat dat werk op zichzelf staan en komt het tot leven.

Bijgeloof

In het begin van de zeventiende eeuw stond men aan de vooravond van grote en ingrijpende veranderingen. Het werk van filosofen als Bacon, Hobbes en Locke ademde al een nieuwe geest. Mondigheid, redelijkheid en verdraagzaamheid zouden de nieuwe idealen worden. Toen Newton in 1687 zijn ‘Principia’ publiceerde, brak definitief het tijdperk van de Verlichting aan.

In Shakespeare's tijd was men echter nog stevig geworteld in de traditie, en de nieuwe wind was nog niet meer dan een licht briesje. Bijgevolg ontstond

een chaotische mengelmoes van bijgeloof en rationaliteit. In de theologisch georiënteerde samenleving die Engeland in de zeventiende eeuw was, werd een speciale waarde toegekend aan het woord. Een naam was niet slechts een etiket, maar verborg een diepere betekenis aangaande het wezen dat het benoemde. Daarop stoelde niet alleen de magische kracht van toverformules, het verleende ook woordspelingen een serieuze intellectuele betekenis, die tegenwoordig niet meer gevoeld wordt.

Joseph Noel Paton, Oberon en Titania verzoenen zich (uit: Briggs, The Fairies)

Thomas Alfred Spalding karakteriseerde de situatie achteraf (in 1880) als volgt: '[...] this newly liberated spirit of free inquiry was not kept in check by any sufficient previous discipline in logical methods of reasoning. Hence the possibility of the wild theories that then existed. [...] Men do not seem to have been able to distinguish between an hypothesis and a proved conclusion; or, rather, the rule of presumptions was reversed, and men accepted the hypothesis as conclusive until it was disproved.'

Omdat de rationele gronden voor argumentatie nog geen gemeengoed waren, aldus Spalding, kon het geloof in duivels en andere bovennatuurlijke wezens blijven bestaan: 'The masses clung to the old and venerated, if not venerable, belief that devils could at any moment assume what form soever they might please - not troubling themselves further to inquire into the method of the operation.'

In haar onderzoek naar het geloof in elfen in Shakespeare's tijd nuanceert Katharine Briggs dit oordeel. De wereld is inmiddels zo gecompliceerd geworden, dat wij ons evenmin kunnen verlaten op ons eigen oordeel: 'We have our credulities no less than our ancestors; most of us believe in authority as blindly as the people of any age, but it is the authority of the scientists. [...] We are delivered into the hands of the specialists, and in spite of popular outlines, which often claim a larger field for science than the responsible scientist would do, it is very difficult for the average man

to form a comprehensive picture of the Universe.'

Elfen

Het beeld dat in de literatuur van elfen gegeven wordt, weerspiegelt de ontwikkeling die de cultuur in dat opzicht doormaakte. In de middeleeuwse literatuur komen elfen slechts sporadisch voor. Wie al te veel kennis van heidense praktijken tentoon spreidde, liep het risico van ketterij beschuldigd te worden. In de zeventiende eeuw was de macht van de kerk minder overheersend geworden en werd regelmatig gewag gemaakt van elfen. De verhalen bleven dicht bij de volkse overlevering, maar werden dikwijls met een zekere lichtheid gebracht waarin het ongeloof al doorschemert.

Robert Herrick, een tijdgenoot van Shakespeare, rijmde:

> If ye will with Mab find grace,
> Set each platter in his place:
> Rake the fier up, and get
> Water in, ere sun be set.
> Wash your pailes, and clense your dairies;
> Sluts are loathsome to the fairies:
> Sweep your house; who doth not so,
> Mab will pinch her by the toe.

Elfen bestonden in uiteenlopende soorten en maten. Sommige elfen gedroegen zich als ware aristocraten: zij gingen jagen en hielden feesten in hun paleizen, die zich in een holle heuvel of onder water bevonden. Het waren nobele wezens, gul, vriendelijk en rechtvaardig.

De 'gewonere' elfen hadden in grote lijnen dezelfde karaktertrekken. Ze varieerden aanzienlijk in grootte: sommige elfen waren mansgroot, sommige hadden het formaat van een flinke peuter, terwijl andere nauwelijks zichtbaar waren en nooit groter werden dan een bloemknop. Ze hielden zich, zoals de elf Mab in het gedicht van Robert Herrick, bezig met de gang van zaken in huis en op het land. Ze veranderden goud in een hoopje droge bladeren en vice versa. Hun grootste ondeugd was het stelen van pasgeboren baby's, waarbij ze een baby-elf (*changeling*) in plaats van het mensenkind achterlieten. Ze maakten zichzelf onzichtbaar als het zo uitkwam, of veranderden in een willekeurig ander wezen of voorwerp.

Bij Shakespeare vinden we dit terug in *A Midsummer Night's Dream*, waar Puck het paard voor de gek houdt door telkens andere gedaanten aan te nemen:

Neighing in likeness of a filly foal:
And sometimes lurk I in a gossip's bowl,
In very likeness of a roasted crab;
Sometimes a horse I'll be, sometime a hound,
A hog, a headless bear, sometime a fire;
And neigh, and bark, and grunt, and roar, and burn,
Like horse, hound, hog, bear, fire, at every turn.

Puck is een bijzonder soort elf: de zogenaamde hobgoblin, ook wel Robin Goodfellow geheten. Deze elfensoort was een mengeling van elf en duivel: hij stond aan de kant van de rechtvaardigen, maar haalde soms lelijke streken uit. Dikwijls fungeerde hij als beschermengel van het huis waar hij verbleef. Wie hem echter betrapte bij zijn goede daden, raakte hem voorgoed kwijt.

Voorts was er nog een aantal buitenissiger wezens, die Briggs eveneens als elfen typeert. Zeemeerminnen, watergeesten en bosnimfen kunnen tot de elfen gerekend worden, maar komen in de literatuur sporadisch voor. Reuzen, giganten en monsters worden een enkele keer eveneens in verband gebracht met de elfen.

In de middeleeuwen figureerden vooral de aristocratische elfen in verhalen. In de zestiende en zeventiende eeuw gaven schrijvers de voorkeur aan de gewonere elfen en hobgoblins, omdat die meer aansloten bij de leefwereld van hun publiek. Onderwijs had ervoor gezorgd dat lezen niet langer voorbehouden was aan de intellectuele elite, maar een populair tijdverdrijf was geworden in brede lagen van de bevolking.

A Midsummer Night's Dream

Shakespeare voert in verschillende toneelstukken elfen ten tonele. Meestal spelen zij slechts een kleine figurantenrol of wordt enkel aan hen gerefereerd. *A Midsummer Night's Dream* is het enige stuk waarin de elfen werkelijk prominent aanwezig zijn. Ook in *The Tempest* spelen zij een rol, maar daar komen zij niet zo mooi uit de verf als in *A Midsummer Night's Dream*. In *The Tempest* zijn de elfen efemere wezens, die niet zelfstandig opereren, maar onder invloed staan van een tovenaar. In *A Midsummer Night's Dream* zijn de elfen daarentegen onafhankelijk.

Shakespeare baseerde *A Midsummer Night's Dream* op verschillende folkloristische stromingen die hij tot een geheel heeft gewoven. Theseus, hertog van Athene, en zijn verloofde Hippolyta hebben zowel klassieke als middeleeuwse trekjes. Oberon, koning van de elfen, is afgeleid van Alberich, een Duitse dwerg, terwijl Titania, koningin der elfen, de riten van de klassieke

Diana heeft overgenomen. Puck is gemodelleerd naar de Engelse Robin Goodfellow en ook de overige elfen zijn getekend naar Engels model.

De elfen zoals Shakespeare ze tekent, waren niet nieuw voor het publiek. Het kende hen al uit andere romantisch gekleurde toneelstukken. Wat wel nieuw was, was het formaat van Shakespeare's elfen. In de folklore kende men weliswaar elfen van zeer uiteenlopend formaat, maar op het toneel waren elfen meestal niet kleiner dan een kind. Praktische overwegingen zullen hier ongetwijfeld een doorslaggevende rol hebben gespeeld.

Shakespeare heeft zich echter niets aangetrokken van praktische overwegingen en maakte zijn elfen zo klein als hij zelf wilde. Titania's onderdanen kruipen in de hoedjes van eikels en vinden in een vleermuis een tegenstander van formaat, terwijl elfenkoningin Mab zich in *Romeo and Juliet* laat rijden in een hazelnoot die voortgetrokken wordt door mieren.

Naast de kleinheid springt de goedheid van de elfen in het oog. Van kwade wil of duivelse streken is geen sprake. Weliswaar haalt Puck zo nu en dan kattenkwaad uit, maar dat gaat haast per ongeluk en wordt ruimschoots gecompenseerd door de welwillendheid van de andere elfen. Waarschijnlijk hangen deze twee eigenschappen van Shakespeare's elfen samen: hoe kleiner de elf, hoe geringer zijn krachten en streken.

Elfen na Shakespeare

De elfen van Shakespeare hadden heel herkenbare trekken voor het publiek van de zeventiende eeuw. Met name Puck is geheel gemodelleerd naar de volkse verhalen die de ronde deden. Tegelijkertijd introduceerde Shakespeare nieuwe elementen die hij leende uit de klassieke literatuur. Zijn elfenwereld is daardoor dubbelzinnig: ze refereert zowel aan een toentertijd als reëel ervaren wereld, als aan de fictieve wereld van de literatuur.

Deze mengeling weerspiegelt de tijd waarin Shakespeare leefde. Oude gebruiken en gewoonten begonnen hun vanzelfsprekendheid te verliezen, maar men tastte nog in het duister naar wat voor het oude in de plaats moest komen. De elfen van Shakespeare staan nog met een been in de oude wereld, waarin zij reëel bestaande wezens waren, en met het andere been staan zij reeds in de nieuwe wereld, waarin elfen louter fictieve wezens zijn.

Zowel hun kleinheid als hun goedheid wijzen in de richting van de nieuwe plek die elfen zouden krijgen. Het zijn juist deze twee eigenschappen waarop de literatuur

na Shakespeare inhaakt. Een groepje bevriende schrijvers, waaronder de al genoemde Robert Herrick, schepte er plezier in fantasieën te schrijven over elfen. Zij kenden uiteraard het werk van Shakespeare en borduurden voort op de kleinheid van de elfen. Een van hen, Michael Drayton, maakte zijn elfen zo klein dat een volledige hofhouding gehuisvest

kon worden in de klok van een sleutelbloem.

Het werk van deze groep schrijvers was populair en vond gedurende korte tijd veel navolging. De hertogin van Newcastle bijvoorbeeld schreef talloze gedichtjes over elfen die duidelijk geënt waren op het werk van Herrick en Drayton. Maar in één van haar gedichten streeft ze hen allemaal voorbij:

> Who knowes, but in the Braine may dwel
> Little small Fairies; who can tell?
> And by their severall actions they may make
> Those formes and figures, we for fancy take.
> And when we sleep, those Visions, dreames we call,
> By their industry may be raised all;
> And all the objects, which through senses get,
> Within the Braine they may in order set.
> And some pack up, as Merchants do each thing,
> Which out sometimes may to the Memory bring.
> Thus, besides our owne imaginations,
> Fairies in our braine beget inventions.
> If so, the eye's the sea they traffick in,
> And on salt watry teares their ship doth swim.
> But if a teare doth breake, as it doth fall,
> Or wip'd away, they may a shipwrach call.

De elfen zijn hier homunculi geworden, kleine mannetjes die diverse taken in onze hersenen uitvoeren. Ze bedenken onze dromen en fantasieën en bevaren onze tranen. De macht die ze nog hebben staat geheel in dienst van de mens waarin ze wonen, kattenkwaad halen ze niet langer uit.

Shakespeare zette met zijn miniatuurelfen een beweging in gang die leidde tot de verdwijning van de elfen uit de literatuur. In 1906 laat Rudyard Kipling Puck nog één keer verschijnen aan twee kinderen. Puck verhaalt hen een prachtige, sprookjesachtige geschiedenis van Engeland, maar daarvan kunnen ze zich later, door een tovertruc van Puck, niets meer herinneren. Puck, die door Shakespeare nog zo levensecht getekend was, is hier verworden tot een sprookjesfiguur die dermate fictief is dat zelfs het geheugen hem niet langer vast kan houden.

Literatuur

Briggs, K.M., *The Fairies in Tradition and Literature*. Londen, Routledge & Kegan Paul, 1967; *The Anatomy of Puck*. Londen, Routledge & Kegan Paul, 1959.
Kipling, R., *Puck of Pook's Hill*. Londen, Macmillan, 1906.
Shakespeare, W., *The complete works of William Shakespeare*. Cambridge University Press, 1984.
Spalding, T.A., *Elizabethan Demonology*. Londen, Chatto & Windus, Piccadilly, 1880.
Tijdschrift voor Theaterwetenschap, themanummer Shakespeare, nr. 20/21, juli 1987.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Ze schrijft over filosofie in o.m. de Volkskrant.

Graa Boomsma
De rest is stilte
Vader en zoon in Ulysses en Hamlet

‘Hun enig thema / Is dood van vaders...’ schampert oom Claudius tegen zijn neef en stiefzoon, die het verlies van zijn vader en naamgenoot - Hamlet, koning van Denemarken - moeilijk kan verwerken. Hij is oprecht bedroefd en hekelt de hypocrisie, de pose, de gespeelde smart van anderen: ‘Wat ík hier voel gaat dieper dan toneel; / 't Is niets dan franje, dat, een opgezette keel.’ (*Hamlet*, I, 2)

Het verbaast prins Hamlet dat zijn moeder Gertrude nog geen maand later hertrouwt met de broer van de dode koning. In die rouwfase heeft Hamlet nog niet de raadselachtige spookverschijning gezien die 's nachts het hof van Elsinore bezoekt. In hem sluimert slechts een vaag vermoeden van de gruwelijke waarheid: ‘Er stinkt iets in de staat van Denemarken.’ (*Hamlet*, I, 4) zegt gardist Marcellus tegen Horatio, Hamlets vertrouweling en studievriend in Wittenberg. Het is iets wat eeuwen eerder ook al eens gebeurd is toen de doden jankend langs de Romeinse straten trokken vlak voor de val van Caesar. Horatio is in zijn buurt als Hamlet door de nachtelijke geest gewenkt wordt, voor hem is ‘die dreigende gestalte’ een ‘korrel stof die 't geestesoog verwart.’ (*Hamlet* I, 1)

Wat is et gebeurd? Van de geest van zijn vader verneemt Hamlet wat er is voorgevallen, zonder dat hij zich afvraagt waarom die geest dat kan weten: koning Hamlet sliep in zijn tuin toen zijn broer Claudius dichterbij sloop met een flacon dolkruidextract, ‘leprabrengend sap’ dat hij in zijn oren druppelde, waarna zijn bloed ging klonteren en zijn hart haperde. Heeft de geest die Hamlet aanspoort wraak te nemen, voorkennis van het lot van Denemarken, waar oorlogsvoorbereidingen tegen Noorwegen worden getroffen? Wie, als geest, nog even mag ronddwalen in Elsinore en kan verhalen over de moord op zijn slapende meester, is zeker in staat een visie op de toekomst van het land te formuleren.

De geest van Hamlets vader lijkt zich aan de lineaire tijd te onttrekken en manifesteert zich als een dreigende wolk van weten. De opdracht waarmee de dode koning zijn zoon opzadelt is een zware: ‘De tijd heeft zich verstuikt. Vervloekte kwelling / Dat ik moet leven om hem recht te zetten,’ verzucht Hamlet aan het slot van het eerste bedrijf. Denemarken is voor hem een gevangenis. Bovendien heeft hij een wankelmoedig karakter en beschikt hij door zijn beknellende afkomst niet over een eigen wil (zegt Laertes, zoon van staatsraad en intrigant Polonius en broer van Ophelia, de vrouw die Hamlet aanbidt én die hij verloochent, waarna ze zich verdrinkt). Prins

Hamlet kan zijn eigen weg niet uitstippelen, hoe groot zijn verlangen ook is het heft in eigen handen te nemen. Dolgraag wil hij zijn belaste hoofd vrijmaken: ‘tabula rasa maak ik van mijn brein / Met al die triviale, zotte feiten, / Met al die boekcitaten, die impressies, / Die nasleep van mijn jeugd en ervaring.’ (*Hamlet* I, 5)

Hij veinst waanzin, terwijl de anderen hun eigen rol spelen, hun ware aard maskeren, liegen en bedriegen en blijven stoken tot de dood erop volgt en het spel uit is. *Hamlet* is vergeven van de acteurs die toneelspelen. Iedereen heeft een dubbelrol. Het theater is hét thema.

Een schurkenstuk

En dat is nu juist het spannende en moderne van *Hamlet*. In het toneelstuk is een ander stuk verwerkt, ‘De moord op Gonzago’ of ‘De muizenval’, gespeeld door een rondtrekkende troep acteurs die niets willen weten van de vaste theatergezelschappen. Zij komen als het ware aanwaaien. Zonder het zelf te weten schieten ze Hamlet te hulp om zijn oom en moordenaar Claudius te ontmaskeren. De weifelende en twijfelende Hamlet weet wel dat er meer is tussen hemel en aarde dan een gedroomd wereldbeeld maar hij wordt toch heen en weer geslingerd tussen wilskracht en willoosheid, handelen en passiviteit, scherp bewustzijn en bewusteloosheid - ‘Er zijn - of er niet zijn, is het probleem / Of 't nobeler is om in de geest de pijlen / En slingers van het woedend lot te dulden, / Of op te staan tegen een zee van plagen, / Ze door verzet tenietdoend.’ (*Hamlet* III, 1) Hamlet maakt gebruik van het reizende toneelgezelschap, wordt regisseur onder de regisseurs (met name Claudius en Polonius zijn zijn regisserende en intriges spinnende tegenspelers) en geeft speelaanwijzingen. Hij doet dat omdat hij in de acteurs ‘het wezen en de beknopte weerspiegeling van de tijd’ (*Hamlet* II, 2) ziet. ‘De muizenval’, dat in aanwezigheid van koning Claudius zal worden opgevoerd, is net als *Hamlet* een schurkenstuk over een vorstenmoord. Hamlet gelooft in de effectiviteit van toneel. Het theater vormt voor hem een ‘lasso’ waarmee hij een gooi doet naar zijn geweten. De vormkracht van toneelspel kan zo overrompelend zijn dat de slechteriken onder de toeschouwers zich ontmaskerd wanen en willen biechten: ‘Want moord, al heeft ze ook geen tong, bezit / Een wonderlijk spraakvermogen’. schrijft Shakespeare prachtig paradoxaal aan het slot van het korte maar cruciale tweede bedrijf. Het artificiële als vormgegeven ‘leugen’ (een verzonnen moord) die de waarheid (de echte moord) blootlegt en de moordenaar hoe dan ook - één miniem ontmaskerend gebaar is al voldoende! - tot een confessie dwingt.

Vaders en zonen

‘Hun enig thema / Is dood van vaders.’ Vaders en zonen, de literaruur is ervan vergeven. De zwervende zoon zoekt zijn vader, die zich aan het zicht onttrekt. De meest ingrijpende roman over zoon (Telemachus) en vader (Odysseus) is voor mij nog steeds *Ulysses van* James Joyce: Stephen Dedalus, woordkunstenaar in spe, dwaalt op 16 juni 1904 door Dublin, onbewust op zoek naar een alternatieve vader, die hij uiteindelijk ontmoet in de persoon van Leopold Bloom, een advertentiecolporteur en ‘wandelende jood’ die Stephen in het holst van de nacht meeneemt naar zijn huis, alwaar zijn vrouw Molly in haar bed eindeloos mijmert over minnaars.

Onderweg naar die vader raakt Stephen 's middags verzeild in de bibliotheek, de National Library, waar hij zijn Hamlet-theorie ontvouwt. Het is de negende episode van *Ulysses*, de Scylla-en Charybdisscène, en aan het slot daarvan, als Stephen (‘Een vader is een noodzakelijk kwaad’) met zijn gespreksgenoten de bibliotheek verlaat, schuift er een vriendelijk groetende schim langs heen: Leopold Bloom.

De ideale Shakespeare-lezer die dit *Ulysses*-hoofdstuk bestudeert, valt van de ene in de andere verbazing: de citaten uit Shakespeare's toneelstukken en sonnetten buitelen over elkaar heen, afgewisseld met meer of minder vaststaande biografische gegevens over de bard uit Stratford-on-Avon en ontleningen aan het werk van Goethe, Coleridge, Yeats, de bijbel, Blake, Mallarmé, enzovoort. Er lijkt geen woord van Joyce zelf bij te zitten, en toch is deze beroemde episode tussen de steile rots Scylla en de kolkende maalstroom Charybdis zeer Joyceaans omdat de schrijver in ballingschap (is het leidmotief van Shakespeare's *Hamlet* en Joyce' *Ulysses* niet verbanning uit het hart, het huis en het land?) zich op virtuoze wijze de Elizabethaanse literatuur weet toe te eigenen en alle woorden van anderen modelleert naar zijn vader-zoonthema én zijn visie op Hamlet de vader en Hamlet de zoon.

Het is niet toevallig dat Joyce in zijn latere leven, in augustus 1936, Kopenhagen en slot Elsinore bezoekt, zoals het ook geen verwondering wekt dat hij, theaterman en Ibsen-vereerder en Shakepeare-bewonderaar, in 1912 en 1913 in zijn ballingoord Triëst maar liefst twaalf Hamlet-lezingen geeft en in een van die lezingen uitvoerig stilstaat bij de psychologische omstandigheden waaronder Shakespeare in 1600 zijn tragedie schreef. Als Stephen Dedalus over Hamlet spreekt, heeft hij het in feite over zichzelf.

De eerste Joyce-vertaler John Vandenbergh gaat nog een stapje verder en vraagt zich af of het niet Joyce zelf is die het over zichzelf en zijn literaire werk heeft.

Faust was voor Joyce een onduidelijke figuur. Is hij nu jong of oud, en waar huist zijn familie? Hij kon nooit ‘compleet’ zijn, beargumenteerde Joyce

tegen zijn vriend Frank Budgen, omdat de leeftijdloze Faust nooit alleen was. Mefistofeles hangt altijd om hem heen. Odysseus is wel een complete man, want hij is zoon van Laertes, vader van Telemachus, echtgenoot van Penelope, minnaar van Calypso, een van de Griekse soldaten rond Troje en koning van Ithaca.

En Hamlet dan? *Hamlet* als stuk is een 'bloedklonterig slachthuis' (*Ulysses*, in de vertaling van John Vandenbergh) en Hamlet is wel een mens maar alleen als zoon. Het embryonale begin van de Hamlet-theorie van Stephen Dedalus/James Joyce ontstaat (zeg ik op gezag van Joyce-biograaf Richard Ellmann) op een cruciale dag: 16 juni 1904. Op die dag daagde het Dedalus/Joyce dat Shakespeare niet prins Hamlet was, maar Hamlets vader, 'verraden door zijn koningin met zijn broer, zoals Shakespeare - dacht Joyce - door Anne Hathaway was verraden met zijn broer. Joyce was op zoek naar opmerkelijke slachtoffers - Parnell, Christus, hijzelf. In plaats van dat hij van de kunstenaar Shakespeare een wrekende held maakte, zag hij hem liever als een bedrogen echtgenoot.' (Richard Ellmann in zijn Joyce-biografie) Shakespeare heeft in zijn dagen als acteur in zijn eigen stuk de geest van koning Hamlet gespeeld. Die geest maant de zoon tot luisteren. Stephen Dedalus: 'Tot een zoon spreekt hij, de zoon van zijn ziel, de prins, de jonge Hamlet, en tot de zoon van zijn lichaam, Hamnet Shakespeare, die in Stratford gestorven is opdat zijn naamgenoot eeuwig zou blijven leven.' (*Ulysses*) Richtte schrijver/acteur Shakespeare niet zijn eigen woorden tot de naam van zijn eigen zoon: Hamnet? Kan Shakespeare misschien de gedachte gekoesterd hebben, vertrouwt Stephen Dedalus zijn gehoor in de National Library van Dublin toe, dat Hamnet de onterfde zoon is en hijzelf de vermoorde vader, en dat Hamnets moeder Anne Hathaway de aan moord medeplichtige koningin is?

Wat moet al dat gewroet in het leven van een groot schrijver? Wat maakt het uit hoe de toneelmaker heeft geleefd? Het zijn legitieme vragen die bijna letterlijk zo in *Ulysses* staan. Op de hardnekkige tegenwerping van een van Stephens luisteraars dat voor hem Shakespeare Hamlet de zoon blijft en niet Hamlet de vader wordt, reageert Stephen met een van de kernzinnen uit *Ulysses*: 'Zoals wij [...] dag aan dag ons lichaam weven en weer ontrafelen [...] terwijl de moleculen heen en weer schieten, zo weeft de kunstenaar zijn beeld en ontrafelt het weer. En zoals het moedervlekje op mijn rechterborst nog altijd zit waar het zat toen ik geboren werd, ook al is mijn hele lichaam keek op keer uit nieuwe stof geweven, zo kijkt door de geest van de rusteloze vader het beeld van de niet levende zoon ons aan. Op dat hevige moment van de verbeelding, wanneer volgens Shelley de geest een uitdovende sintel is, is dat wat ik was, dat wat ik ben en wat ik mogelijk nog worden kan. Zo zal ik misschien in de toekomst, de zuster van het verleden, mezelf hier slechts zien zitten in het spiegelbeeld van wat ik dan zal zijn.'

Titanenstrijd

Een van de thema's van *Ulysses* is verzoening met de vader. De vader die Joyce de lezer voorspiegelt, Leopold Bloom, is een totaal andere man dan Joyce' eigen twistzieke, geldverkwistende, drankzuchtige en onverantwoordelijke vader. ‘Inzoverre de beweging van het boek bedoeld is om Stephen, de jonge Joyce, in rapport te brengen met Bloom, de volwassen Joyce, wordt de auteur als het ware zijn eigen vader.’ (Richard Ellmann) Stephen is slim genoeg om de ironie van die situatie onder ogen te zien, alle paradoxen van de vader en zijn eigen zoon in de Heilige Drie-eenheid te proeven. Shakespeare als zoon en vader, Joyce als zoon en vader, én schepper van beiden.

Noem het congenialiteit.

In de Scylla-en-Charybdisepisode van *Ulysses* is de lezer getuige van een speelse titanenstrijd tussen twee zonen die uitgroeien tot vaders, beiden ‘heer en meester over de taal’ (*Ulysses*), twee schrijvers die ons nog steeds aanspreken en laten zien dat de mens ‘myriaden maskers’ (*Ulysses*) heeft. De rest is stilte, zo luiden Hamlets laatste woorden. Of, in de stijl van Stephen in *Ulysses*: ‘En de rest is gespeculeer van schooljongens voor schooljongens.’

Literatuur

William Shakespeare, *Hamlet*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam 1997 (tweede druk). Vertaald door Gerrit Komrij.
John Vandenbergh, *Aantekeningen bij James Joyce's* Ulysses. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam 1971 (derde, verbeterde druk).
James Joyce, *Ulysses*. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam 1994 (eerste druk). Vertaald door Paul Claes en Mon Nys.
Richard Ellmann, *James Joyce*. Oxford University Press, Oxford 1983.

Graa Boomsma (1953) is schrijver en essayist. Zijn meest recente roman is Laagland. *In januari 2000 verschijnt* Adam in Amerika, *een essaybundel over Amerikaanse literatuur. In voorbereiding:* Stadsvlucht *(roman).*

Johanneke van Slooten
Shakespeare's wereld als muzikaal schouwspel

‘Indien muziek het voedsel der liefde is, speel dan! Geef mij er buitensporig veel van.’ Orsino, de hertog van Illyria uit het blijspel *Twelfth Night*, is onverzadigbaar waar het de muziek aangaat. Zelfs als de dood er op volgt, is hem dat niet een te hoge prijs. De dramatische ontwikkeling in dit stuk wordt gestuurd door muzikale impulsen.

Shakespeare beschouwde muziek als een belangrijk ingrediënt voor de productie van zijn toneelstukken. Dit blijkt al uit de driehonderd regieaanwijzingen voor de instrumentale passages die hij als toneelmuziek in zijn werk opnam en de honderd songs die hij in de laatste zevenendertig stukken verwerkte. Hiervoor schreef hij, meestal in combinatie met componisten als Thomas Morley, Robert Johnson en John Wilson, toepasselijke lyrische teksten. Ook nam hij brokstukken op uit bestaande songs in zowel populaire als klassieke genres of pikte er een paar toegespitste citaten uit. Zo gaf hij Desdemona voor haar wanhoopsslotscène in *Othello*, wanneer blijkt dat haar door jaloezie verteerde echtgenoot onbereikbaar voor haar is geworden, een gedeelte van de toen vermaarde ‘Willow song’, een slepend lied over een verlaten geliefde. Het beeld van de zuchtende en kreunende treurwilg in het refrein ‘O Willow, willow, willow, willow...’ verbindt haar droefenis met een algemener liefdesleed. Voor dit soort ingetogen liederen met een complexe inhoud verkoos Shakespeare vaak de klassieke, met een luit begeleide solozang. Hij maakte graag gebruik van bekende melodieën of flarden van een songtekst als verwijzing naar een bij het Elizabethaanse publiek bekende liefdes- of verlatingsscène, naar een ontuchtig tafereel dat in die tijd actueel was of naar een drama dat zich op dat moment in de hogere kringen afspeelde en in een eigentijdse ballade bezongen werd. Zo kreeg ook de context van het stuk een extra betekenislaag. De theatrale waarheid vermengde zich met het leven van de dag, waardoor bij de toeschouwers de juiste associaties en stemming werden opgewekt. Daartoe maakte Shakespeare ook gebruik van de associatieve betekenissen die opgeroepen werden door de allegorische en symbolische functies van de muziek in de traditie van de poëzie en het theater in zijn tijd.

Toneelmuziek

Toneelmuziek werd meestal uitgevoerd door een zogenaamd *broken consort*, een klein ensemble met diverse slagwerkinstrumenten, met koperblazers voor de militair getinte scènes en voor plechtig ceremonieel en aankondigin-

gen van koningen en andere belangrijke lieden; met houtblazers zoals hobo's en blokfluiten en strijkers voor de contrasten tussen hard en zacht, wreed, ruw en zoetgevooisd en met snaarinstrumenten als de luit, het virginaal en de klavecimbel voor de liedbegeleiding. De bezetting van het ensemble en de stijl van de muziek varieerden afhankelijk van het theater waarin een stuk werd opgevoerd. In de armlastige, publieke openluchtamfitheaters zoals de Globe huurden theatergezelschappen als de Chamberlain's Men en later de King's Men uit zuinigheidsoverwegingen vaak acteurs in die tegelijk musicus waren en de instrumenten konden bespelen. Vaak maakte men ook gebruik van straatmuzikanten die zelfstandig opereerden. Ook namen acteurs zangpartijen voor hun rekening. In speelstijl ging men door op de ambiance van mysterie- en mirakelspelen, die ook typerend was voor de taveernetheaters, waar men op een podium op de binnenplaats van een herberg speelde. Gesloten theaters als het Blackfriars theater en de ‘Private theatres’ waar huisvoorstellingen werden georganiseerd voor de hofkringen hadden hun eigen beroepsmusici, zangers en jongenskoren tot hun beschikking. Deze muzikanten gaven een concert vooraf, verzorgden een melodieus tussenspel tijdens de entr'acten en traden op als een geïntegreerd onderdeel van het toneelstuk. Wanneer Shakespeare een stuk schreef dat moest worden begeleid door zo'n soort bezetting maakte hij dankbaar gebruik van de mogelijkheid eigentijdse muziek en dansvormen als *pavanes* en *galliards* in te voegen. Ook paste hij meer retoriek en muzikaal symbolisme in zijn tekst toe dan gewoonlijk. Later wendde hij deze middelen ook aan bij het schrijven voor de publieke theaters.

Voor de muziekdramatische elementen in zijn stukken liet Shakespeare zich onder meer inspireren door de *masque*, een typische muzikale amusements-vorm die het muziekleven aan het hof beheerste en voortzetting van het oude maskerspel. De onderwerpen waren voor een groot deel gebaseerd op mythologische gegevens en allegorieën. Qua vorm was het een mengeling van dichtkunst, vocale en instrumentale muziek en dans. Er waren nogal wat Engelse componisten die zich in samenwerking met tekstdichters op het terrein van deze *masque* bewogen. Vooral *A Midsummer Night's Dream* ademt als dramatische romance de geest van de hof-*masque*. De componist Robert Johnson leende voor *The Winter's Tale* de ‘Dance of twelve Satyrs’ uit de *masque Oberon* van Ben Johnson. In *The Tempest* vindt er een *wedding masque* plaats. Prospero's magische krachten worden manifest in verklankingen waarin illusie en werkelijkheid met elkaar verweven raken. In Ariels bloemrijke lied ‘Where the bee sucks’ en in de muzikaal ingeleide voorspellingen van deze luchtgeest dat et ondanks de kalme zee een gunstige stormachtige wind op komst is, wordt de spirituele sfeer bepaald door de magische en rituele kenmerken van het maskerspel. Iets vergelijkbaars gebeurt er

wanneer de strijkersmuziek in *The Winter's Tale* het standbeeld van de koningin op miraculeuze wijze tot leven laat komen en de verzoening met de jaloerse koning bewerkstelligt.

Ook luisterde toneelmuziek een scène op wanneer gasten tijdens een banket onthaald werden op een muzikaal schouwspel en de musici beslissende ontwikkelingen in de tafelgesprekken konden accentueren. Dat gebeurde ook bij processies en serenades, of ter verluchtiging van acties als van Ariel die in de *The Tempest* een sfeer van betovering moesten oproepen. Een duel werd met veel tromgeroffel en trompetgeschal aangekondigd, een held en zijn gevolg werd met klaroenstoten ingehaald en ook voor de gestileerde gevechten tussen legers of machthebbers en andere, meer psychologische strijdtaferelen bestond functionele muziek. De muzikale interventie demonstreerde de vertrouwde toon waarop men zich in zulke situaties placht uit te drukken, schetste het stereotype gedrag dat bij zulke gelegenheden paste of toonde op welke wijzen men zich te buiten kon gaan.

Character music

De *character music* behoorde tot een meer gedistingeerde muzikale categorie die de toneelschrijver tot zijn beschikking had om een karakter te portretteren en zijn particuliere eigenschappen tot uitdrukking te brengen. In bijna al zijn toneelstukken wist Shakespeare zowel vocale en instrumentale muziek als klankeffecten op functionele wijze in de totale structuur van het stuk te integreren. De muzikale componenten in de lyriek van zijn, veelal gezongen gedichten, het klankspel met ritme en rijm en ook de emotionele boodschappen in de begeleidende melodie versterken de dramatische betekenis van de tekst. De songs hebben meestal direct betrekking op de dialogen, typeren karaktertrekken van de hoofdpersonen, geven hun stemmingen weer en kondigen veranderingen aan in zoiets ongrijpbaars als de atmossfeer, het emotionele klimaat of de toon waarin een scène gezet is. Muziek hielp te verduidelijken welke emoties in aantocht zijn, waar en wanneer achterdocht overgaat in vertrouwen, wraakgevoelen zich temperen en er een begin van vergevingsgezindheid ontstaat, of wanneer liefde omslaat in haat. Liederen en verschillende soorten instrumentale muziek maakten verbale uitleg van een situatie of stemming overbodig en konden de toehoorders tonen hoe figuren op het toneel worden ingewijd in de slaap, hoe het proces verloopt van verliefd worden of hoe wonderbaarlijke genezingen zich voltrekken. Om de illusie te versterken, stelden de musici en zangers zich onzichtbaar op, achter een gordijn of onder het podium. Deze laatste plek werd gewoonlijk gebruikt voor de afschrikwekkende geluiden uit de krochten van de hel, om de afstraffing voor ontuchtig gedrag of de naderende

dood te symboliseren. Voor de aardse scènes werd de ‘muziek’ zichtbaar opgesteld op een vooruitspringend platform, maar voor de hemelse muziek en de weergave van etherische gevoelens werden de musici ook wel achter een gordijn geplaatst in de *music-room* hoog boven het podium, naast de *Lord's room*.

De protagonisten zongen zelden, dit vanwege hun hoge sociale rang. Mensen van goede afkomst werden namelijk niet geacht hun muzikale talenten in het openbaar te etaleren. Dit gebeurde hoogstens in de beslotenheid van een huisconcert, maar zeker niet tijdens publieke scènes die zich op het toneel afspeelden. Vrouwelijke hoofdpersonen zongen alleen als ze gek werden, zoals Ophelia in *Hamlet*: haar *mad-scene* is doorregen met klaaglijke deuntjes die meer over haar geestelijke toestand vertellen dan zij zelf zeggen kan. ‘How should I your true love know?’ verklaart haar verscheurde relatie met Hamlet, en ‘Bonny Sweet Bonny’, dat destijds zeer in de mode was, kreeg zij te zingen omdat het publiek zich daardoor nog sterker met haar kon identificeren. Lady Macbeth zingt wanneer zij het slachtoffer wordt van het aanzwellende kwaad van Macbeth, dat met helse klankeffecten van donder en bliksem, belgerinkel en klopsignalen hoorbaar werd gemaakt. Ook kregen hoofdpersonen songs toebedeeld wanneer hun emoties te heftig zijn voor woorden en zij door verdriet en angstig voorgevoel overvallen worden, bijvoorbeeld wanneer Desdemona het visoen krijgt van haar toekomstige doodsbed, of wanneer ze door liefde bevangen raken, zoals de melancholieke Jacques in *As You Like It* en de genotzuchtige Mariana in *Measure for Measure*. Meestal gaat het hierbij om wijze gekken en dwazen, zoals een clown, een luchtgeest, de *fool* als in *King Lear*, een wachter of een andere buitenstaander die vanwege zijn distantie een karakteristiek beeld kan schetsen van de hoofdpersoon die in het geding is. Hij observeert de gedragingen en geeft er commentaar op.

De rol van de clown

In *Twelfth Night* nodigt Orsino zijn clown Feste op cruciale momenten uit om hem en zijn gezelschap met zijn zangkunst te amuseren. Feste haakt in op het onderwerp dat aan de orde is, spiegelt de morbide stemmingen van Orsino, vertolkt met zijn liederen de stem van de hertog en diens verslaving aan liefdessmarten, persifleert een gesprek dat zojuist gevoerd is of imiteert in muzikale vorm de verhoudingen tussen personen waar het in die scène om gaat. De clown, die net als in vele andere stukken van Shakespeare menigmaal in een steekspel van woorden verwikkeld raakt, intervenieert zoals zijn rol hem dat traditioneel voorschrijft, spontaan of op verzoek, met een kunstlied, een volkswijsje of een ballade. Op deze wijze vervult hij met zijn songs

en muzikale illustraties de aanstekelijke rol van plaaggeest, beschouwer, commentator, vertolker van andermans gevoelens of sfeermaker. Meestal treedt hij op als solist, zichzelf begeleidend op een luit of vergezeld van een instrumentaal ensemble. Soms voegen anderen zich bij zijn lied en improviseren zij zonder begeleiding een *catch*, een meerstemmige canon over liefde en dood of over de verwarrende perikelen van het leven. Als Feste op hun verzoek ingaat en het tijdloze liefdeslied *O mistress mine! where are you roaming?* zingt, klinkt zijn stem volgens de toehoorders ‘zoetvloeiend’. Later voorziet hij in de behoefte aan rouw en troost door Orsino's melancholische geest op te roepen, en in antwoord op diens smeekbede ‘Och! toe! Zing!’, als kijkend over de rand van het graf, het van zuchten vergeven *Come away, come away, death* ten gehore te brengen. Ter afsluiting van het toneelstuk bezingt hij Orsino's verlangen naar exotische ervaringen waarin liefde en muziek versmelten en levert hij een commentaar op de vaak pijnlijke ontwikkelingen in menselijke relaties, waarin men vervuld is van wraak of zich over elkaar vrolijk maakt. Ook laat hij in zijn gezongen epiloog zijn eigen verleden, verluchtigd door vlagen regen en wind, in dansante strofen voorbijtrekken.

De dansende William Kempe

Shakespeare zocht voor iedere rol de meest geschikte acteur, zowel in fysieke verschijning als persoonlijkheid, en maakte de tekst zo dat die op het lijf geschreven was van zijn uitverkorene. Zo ontwierp hij voor Richard Burbage en zijn verfijnde spreekstem karakters als Richard III en Macbeth. Edward Alleyn had zijn vocale training speciaal op de kunst van de retorica gericht en toonde zich zeer wendbaar in het variëren van zijn voordrachtsstijl, maar zijn opvolger Burbage had een grotere begaafdheid in het vertolken van een abstracte rol. Het Elizabethaanse toneelspel was sterk op uiterlijk vertoon gericht. Dit geldt in het bijzonder voor de clowns, de geheimzinnigste figuren in een drama. Voor de rol van clown was een grote muzikaliteit vereist. Hij moest met muziek zijn humor kracht kunnen bijzetten en komische imitaties kunnen geven van stemmen, emoties of ervaringen van andere personages; ook moest hij met luitspel, zang en dans tussenbeide kunnen komen. In de traditie van de middeleeuwse minstrelen moesten clowns tevens acrobatische toeren kunnen uithalen en zich bekwaamd hebben op het gebied van de pantomime en dans.

In 1599 verliet de beroemde komediant, improvisator en danser William Kempe Shakespeare's theatergroep. Hij wilde zijn talent los van de context van een voorstelling laten schitteren en slaagde hierin uitstekend met zijn ‘Nine-day's Dance Wonder from London to Norwich’ waarbij hij zich liet begeleiden door een fluitspelende trommelaar. Ook creëerde hij verscheidene *jigs*, zoals de befaamde ‘Kempe's Jig’. In een *jig* werd zang en dans gecombineerd met balladen en verzen op bekende melodieën, terwijl ingevoegde dialogen werden afgewisseld met vlugge dansen.

De toeschouwers in de Elizabethaanse publieke theaters waren grote liefhebbers van gedanste balladen en hierdoor steeg de populariteit van de *jig*. Tijdens de entr'acten of nadat de epiloog was uitgesproken en het stuk was beeindigd zetten de musici een melodie in en dansten de acteurs het podium op voor hun *jig*. De *jig* gaf een komediant de gelegenheid zowel het hoge, ontwikkelde publiek op de galerijen en op de *podium-discovery seats* als het volk op de parterre muzikaal te onderhouden met satirische teksten en lasterlijke politieke schotschriften vol onzedelijke taal en schunnige praatjes.

Shakespeare maakte voor sommige rollen gebruik van diverse elementen van de *jig*, zoals de kunst van het improviseren, de fysieke kwaliteiten en het versnellende tempo van het dansritme. Met fragmenten uit bestaande liedteksten en melodieën en door het vermengen van populaire en klassieke liederen bood hij het publiek allerlei herkenningsmogelijkheden. Met de politieke connotatie van een tekst gaf hij de acteurs de kans in een stuk kleine verstrooiende uitstapjes te maken en de clown de gelegenheid commentaar te leveren op de handelingen van de protagonisten in een stuk.

Met het verdwijnen van William Kempe uit zijn troep kreeg het type van de nar in het werk van Shakespeare een andere signatuur. Voor Robert Armin, Kempes opvolger, veranderde Shakespeare stijl en inhoud van zijn teksten. Armin was niet direct een virtuoos improvisator, maar wel een uitstekend zanger en komisch toneelspeler. De geestige woordverdraaiingen die Shakespeare voor Kempe schreef, maakten plaats voor spitsvondige teksten en songs. Zo kreeg Armin in *The Winter's Tale* de rol van de schelm Autolycus. Als handelsreiziger in balladen verkoopt hij zijn waar in songs vol seksueel getinte beeldspraak. Wanneer de marskramer aan de deur komt, zingt hij sneller dan de meester zijn geld kan tellen. Hij heeft balladen in de aanbieding voor elk war wils, ‘voor mannen en vrouwen in alle maten’: een lied over de liefde ‘wat maagden ontbreekt van hoofd tot hiel’. ‘Come buy of me, come: come buy, come buy. Buy, lads, or else your lasses cry. Come buy.’ In *Twelfth Night* treedt Armin niet meer op als jolige nar, maar als de muzikale wijsgerige clown Feste. De hoofdintrige van dit ‘travesti-double-spel’ is gebaseerd op de verwarrende verwikkelingen tussen personages die elkaars rol overnemen, van identiteit wisselen en in een driehoeksrelatie terechtkomen. De dubbele travestie waarin mannelijke acteurs vrouwen spelen die zich als jongens vermommen en dan onverhuld een jongeling worden, speelt ook in *comedies* als *As You Like* It en *The Two Gentlemen of Verona* een cruciale rol. In Shakespeare's tijd werden vrouwenrollen door *boy-actors* gespeeld: leerlingen van een professioneel acteur, onder wiens patronage zij gekleed, gevoed en opgeleid werden.

Boy-actors

Particuliere theaters zoals het Blackfriars Theatre vormden de thuishaven van de gezelschappen waartoe deze *boy-actors* behoorden. In Shakespeare's gezelschappen, aanvankelijk The Chamberlain's Men en later de King's Company, werkte men over het algemeen met een tiental volwassen acteurs en drie à vier *boy-actors*. De publieke theaters ondervonden veel concurrentie van de ‘Private theatres’ die de vrije beschikking hadden over de *boys* die ook optraden tijdens huistheatervoorstellingen in zalen bij de adel, aan het hof en in de kathedralen.

Hun zangtraining kregen zij in de zangscholen van de St. Paul's Cathedral en in de jongenskoren zoals het koor van de Chapel Royal van Windsor. Van deze *boy-actors*, die geestelijk en technisch uitstekend opgewassen waren tegen de enorm hoge eisen die aan hun acteerkunst alsook aan hun persoonlijkheid en uiterlijk gesteld werden, roemde men de charme en schoonheid, de gracieuze gebaren en ‘sprankelende sopraanstemmen’. De jongens vormden met hun hoge gemaniëreerde pre-falsetstem, die paste bij het onderkoelde optreden en de mimiek van de onschuldige jongeling, een topattractie. Deze over het algemeen anonieme jongens vertolkten rollen als die van Desdemona in *Othello*, van Ophelia in *Hamlet* en van koningin Hermione in *The Winter's Tale*. Zij zongen liederen over de teleurgestelde liefde en mad-songs over liefde die tot waanzin drijft. Shakespeare, die zijn stukken meestal schreef voor zijn eigen toneelgroep, wist welke karakters, stemtypen en uiterlijke kenmerken hij zijn jeugdige en volwassen steracteurs of jongens in vrouwenrollen kon toedichten. De jonge Viola, die haar zinnen gezet heeft op de hertog Orsino van Illyria, geeft te kennen: ‘Ik kan zingen en tot hem spreken in vele soorten muziek’. Hieruit blijkt dat de jongen die Viola vertolkt, en voor wie Shakespeare menige sterrol schreef, zijn stemwisseling al achter de rug had en de falsetstem tot zijn beschikking had. De hertog die haar in de vermomming van een page aantreft, spreekt haar aan, denkend dat hij zijn geliefde Olivia aan ‘hem’ verloren heeft. Zijn liefde voor deze knaap schemert door in zijn woorden: ‘Ja, jongenlief, Zij kan U niet weerstaan; uw tedere jeugd weerspreekt wie u een man noemt; uwe lippen zijn zacht en fris als Diana zelf; Uw hoge stem is vol welluidendheid en heel Uw zijn past voor een vrouwenrol.’

De psychoanalyticus Van Emde Boas wijst in zijn studie over Shakespeare's sonnetten op de overeenkomst tussen de driehoeksverhouding van de travestie-double-spelen en het driehoeksdrama dat in de sonnetten ontstaat wanneer de rivaliteit tussen een volwassen man (de dichter zelf) en een vrouw (de *Dark Lady*) om een schone blonde knaap (de *Fair Youth*) tot kwellingen leidt. Shakespeare verliest deze aanbeden vriend-geliefde die hij

toespreekt met: ‘O, jij, mijn lieflijke jongen, jij die muziek bent’, aan de donkere dame met de zwarte, wrede geest. Zij is hebzuchtig tiranniek en trouweloos. Zolang zij nog zijn minnares en muze is, ziet hij haar, ‘mijn muziek’, het virginaal bespelen: haar lieflijke vingers die de harmonie van snaren naar haar hand zet, ontlokken muziek aan het gezegende hout. Hij toont zich jaloers op de toetsen die soepel opveren om het zachte binnenste van haar hand te kussen, terwijl zijn lippen die oogst zouden willen binnenhalen. Maar wanneer zij als de personificatie van het kwaad toeslaat en hem zijn geliefde Vriend ontneemt, verliest zij iedere muzikale zeggingskracht; zijn blonde jongen die zich aan haar duistere macht heeft uitgeleverd, treft geen blaam. Shakespeare beperkt zich tot een zachtmoedige berisping voor zijn overspeligheid en ontrouw: zij passen bij zijn schoonheid en jeugd, én welke man zou een actief wervende vrouw kunnen weerstaan? Shakespeare roemt zijn mooie stem die hij te horen geeft in een meerstemmig lied en hij vraagt zich af waarom de jongen melancholiek wordt wanneer hij luistert naar anderen die voor hem spelen.

Volgens Van Emde Boas stond de blondharige *boy-actor* uit Shakespeare's toneelgroep die in *Twelfth Night* de rol van Cesario speelde model voor de *Fair Youth* uit de sonnetten. Voor deze jongen, die niet alleen de ‘interpreet’ van de dichter was maar ook zijn ‘inspirator’, schreef Shakespeare, die zelf ook als acteur optrad in zijn eigen stukken, de rol van Juliet in *Romeo and Juliet*. Uit de homo-erotische onderstroom in de sonnetten blijkt Shakespeare's fascinatie voor het meisje met de penis. De geliefde jongen beschikt over een vrouwelijke schoonheid, en deze ‘master-mistress’ van ‘de dichters hartstocht’, is tegelijk superieur aan elke vrouw. Het vrouwelijke wezen - de Natuur, die hem oorspronkelijk als vrouw geschapen heeft - werd zelf zo verliefd op haar creatie dat zij hem voorzag van de mannelijke attributen.

Verschillende sonnetten gaan expliciet over de driehoeksverhouding. Over de identiteit van zijn Vriend, de toegezongen jonge aristocraat, is niets met zekerheid te zeggen, maar in de teksten zijn talrijke aanwijzingen te vinden dat het gaat om Henry Wriothesley, graaf van Southampton, die tot 1594 Shakespeare's beschermheer was. In de eerste gedichten is Shakespeare's toon nog mild, memorerend dat hij, met het verlies van zijn Vriend aan zijn geliefde Dame, beiden verloor. Later spreekt hij van een ‘drievoudige foltering’: ‘Vervloek dat hart dat mijn hart doet zuchten en kreunen, zo een diepe wond geeft het mij en mijn lieflijkste vriend. Jouw wrede oog heeft mij uit mijzelf gedreven en mijn tweede zelf nog feller opgeëist. Door jou, mijzelf en hem ben ik verzaakt om zo drievoudig gekruisigd te worden.’

Muziek vertegenwoordigt voor Shakespeare het goede en het ontbreken ervan, het kwaad. In *The Merchant of Venice* plaatst hij twee werelden tegenover elkaar: Portia's rijk is er een van licht, leven, liefde, heldere harmonie en

intelligentie en Venetië, Shylock's rijk, is het duistere rijk van haat en hartstocht, van droefheid en dood. Portia's handelingen gaan gepaard met muziek en wanneer zij het lot van de liefde in eigen hand neemt, klinkt er gezang. Shylock is ‘the man that hath no music in himself’. Zijn zielsaandoeningen zijn donker als de onderwereld.

Een cynisch sonnet, waarin haat en ‘verspilde geestkracht in een poel van smaad’ Shakespeare tot waanzin drijft en de lust als daad hem ‘meinedig, moordziek, bloedig, vol van kwaad, rauw, trouweloos en hem extreem maakt in barbarij’, is gericht aan de donkere dame, die op dat moment haar muzische kwaliteiten verloren heeft.

Tussen zijn vijfendertigste en tweeënveertigste jaar schreef Shakespeare zijn grote tragedies: *Hamlet, Othello, Macbeth en King Lear*. Het is niet onwaarschijnlijk dat de duisternis die uit deze krachtige drama's spreekt, zijn oorzaak vond in de overschaduwing van zijn ziel door een eindeloos diepe smart, die verband hield met de *Dark Lady* en *Fair Youth* uit de autobiografische sonnettencyclus. Daar hij zich evenzeer overgaf aan zijn ‘blonde engel’ als aan zijn ‘demon’, de ‘femme fatale’ die hem vriend en liefde ontstal door hem met deze vriend te bedriegen, verkeerde hij in een toestand van innerlijke verscheurdheid en jaloezie. Het was of deze levenservaring, ‘in het midden van de weg van ons leven’, zoals Dante dat noemt, Shakespeare naar een hellewereld leidde. Deze ‘infernobelevingen’ zijn terug te vinden in de grimmige wereld van de vier tragedies. Het gaat in deze drama's om de desintegratie van de menselijke ziel: denken, voelen en willen zijn door ontzetting aangetast. Bij Hamlet, de student, is het denken verziekt, bij Othello, de krijgsman, is het voelen, door jaloezie aangetast, tot moordende razernij geworden en bij de oude koning Lear woedt de storm van een blinde wil, impulsieve daden zonder inzicht, zonder bezonnenheid. En steeds is het een onschuldige, liefdevolle vrouwenfiguur: Ophelia, Desdemona, Cordelia, die door het verontruste gemoed van de mannelijke hoofdpersoon de dood vindt. Alledrie sterven zij doordat haar de adem wordt afgesnoerd: Ophelia door verdrinking, Desdemona door wurging en Cordelia door ophanging. Vlak voor hun dood klinkt er in het licht van het leven nog muziek, zij zingen met de angst in het hart hun lied vol droefenis, beheerst door waanzin en vervuld van bange voorgevoelens. Totdat hun adem stokt, de muziek verstomt en de duisternis intreedt.

Maar is er onderscheid te maken tussen spel en dodelijke ernst. Tenslotte speelden de acteurs hun rollen, ze etaleerden zichzelf en modelleerden zich tevens naar een ander, vaak herkenbaar personage, en de mensen in het publiek waren zich ervan bewust dat zij als toeschouwers naar zichzelf keken en tegelijk deel uitmaakten van Shakespeare's spel: ‘Heel de wereld is een schouwtoneel’.

Johanneke van Slooten (1948) studeerde filosofie en publiceert geregeld over literatuur en muziek.

Ton Hoenselaars

Richard Wagner en Das Liebesverbot
Wordings- en verwordingsgeschiedenis van een opera op maat voor maat

Shakespeare beheerst een dominante positie in het culturele veld. Er is natuurlijk veel gedacht en gespeculeerd over hoe dat zo gekomen is. Aangezien het binnen de muren van de academie niet meer gepast is om normatieve oordelen te vellen, kunnen wij elkaar niet meer vertellen dat Shakespeare simpelweg de grootse toneelschrijver aller rijden is. Zoals Jonathan Bate het stelt in *The Genius of Shakespeare*, kunnen wij het op zijn hoogst nog eens zijn over het feit dat er een verschil bestaat tussen de *Bugs Bunny*-strip en de toneelwerken van Shakespeare. Op dat moment begint onze taak om te beschrijven waar dat verschil in esthetische ervaring dan wel uit bestaat. Zelf ben ik geneigd te denken dat het verschil is gelegen in een zekere complexiteit. Daarmee bedoel ik niet dat Shakespeare na vierhonderd jaar moeilijker is geworden om te doorgronden. Waar ik op doel, is dat de Shakespeariaanse tekst op een groter aantal niveaus te lezen is dan mijn belastingformulier waar niets dubbelzinnigs op staat, niets dat voor meerdere interpretaties vatbaar is, tenzij ik bij het invullen ervan wat al te crearief te werk ga, en daar word ik dan genadeloos voor gestraft. De Shakespeariaanse tekst is complexer, en lijkt mede daardoor met zijn tijd mee te gaan, zodat elke generatie in staat is om zijn eigen vragen in de toneelstukken en de sonnetten terug te vinden, en wellicht ook beantwoord te zien.

coverontwerp voor het libretto van Das Liebesverbot van Franz Stassen

Natuurlijk steekt een groot deel van het mysterie niet zozeer in Shakespeare zelf, maar juist in de interpretatie van Shakespeare door de eeuwen heen. Het is inmiddels wel duidelijk geworden dat wij Shakespeare keer op keer voor onszelf uitvinden, en de opvatting die de Britse beeldenstormer Terence Hawkes formuleerde in *Meaning by Shakespeare* is nu wijd verbreid, namelijk dat het niet zozeer de tekst van Shakespeare is die iets betekent, maar dat wij het zijn die er betekenis aan toekennen, en er onze eigen ideologische stempel op drukken.

In de meeste gevallen voltrekt zich dit proces van betekenisgeving zo ongemerkt dat anderen ons daarop moeten wijzen. Zoals wanneer een grote Engelse bank bankbiljetten of credit cards verspreidt met de (ooit door een Nederlander gegraveerde) kalende kop van Shakespeare. Het canoniseren van de toneelschrijver dat wij hier waarnemen, staat natuurlijk lijnrecht tegenover een onderneming als *Ten Oorlog!*, die voor een groot deel ook wil afrekenen met dergelijke praktijken. Bij Tom Lanoye en Luc Perceval is de doelstelling in feite om eerst het imago van de oude Shakespeare te vermorzelen, alvorens dit met enig respect weer op te bouwen. Het is bij deze mon-

sterproductie van twee zeer musische en begaafde Belgen erg moeilijk om geen begrip te hebben voor de door hen gevoelde noodzaak om (al was het maar even) de Bard van het door zijn bewonderaars gecreëerde voetstuk te stoten.

Een verschijnsel als *Ten Oorlog!*, net als het boek *Meaning by Shakespeare* van Terence Hawkes, lijkt te suggereren dat er binnen de Shakespeare-arena twee kampen zijn. Zo zijn er mensen die Shakespeare vereren en mensen die de toneelschrijver naar hun eigen hand trachten te zetten.

Echter, bij het bestuderen van Richard Wagners tweede opera *Das Liebesverbot* (1834), lijken beide zielen bij de componist in één en dezelfde borst te huizen. *Das Liebesverbot*, Wagners bewerking van het door velen problematisch geachte blijspel *Measure for Measure*, is van belang omdat wij hier niet alleen te maken hebben met een nogal drastische ingreep in de Shakespeariaanse canon, maar tevens met een Shakespeare-bewerking die door de kunstenaar zelf, in de loop van zijn leven, werd ‘herroepen’, om de term te gebruiken van Thomas Mann, die Adrian Leverkühn in *Doctor Faustus* een negatie van Beethovens *Negende* laat componeren. Met zijn ongewone wordings- en verwordingsgeschiedenis werpt *Das Liebesverbot* niet alleen nieuw licht op de mogelijkheden die het oeuvre van Shakespeare lijkt te bieden aan latere kunstenaars, maar ook op het oorspronkelijke toneelstuk, *Measure for Measure*.

Measure for Measure

In *Measure for Measure* voert Shakespeare Vincentio, de hertog van Wenen, ten tonele. Vincentio ziet na jaren in dat, als gevolg van zijn gedoogbeleid, de wetten die hij ooit uitvaardigde, nu door zijn Weense onderdanen met voeten worden getreden. Daar hij onmogelijk stante pede zelf de uitvoer van de wet kan aanscherpen zonder aan geloofwaardigheid in te boeten, stelt hij de jonge, ambitieuze, en dus bijna van nature ook strenge Angelo aan als zijn plaatsvervanger. Zelf besluit hij om in vermomming toe te zien hoe Angelo de letter van de wet in ere zal herstellen.

Bij zijn aantreden verbiedt Angelo onmiddellijk de buitenechtelijke liefdesdaad, en als zondebok wordt Claudio ter dood veroordeeld omdat hij zijn innig geliefde Julia zwanger heeft gemaakt. Een boezemvriend van Claudio, de losbol Lucio, slaagt erin om Claudio's zuster Isabella, die op het punt staat om non te worden, over te halen onmiddellijk het klooster te verlaten, teneinde plaatsvervanger Angelo op andere gedachten te brengen. Shakespeare's Isabella, die terecht is vergeleken met een Vestaalse maagd, benadert Angelo, maar haar gepassioneerde smeekbeden wekken in plaats van diens medelijden slechts lust op. In een situatie die sterk doet denken

aan Puccini's *Tosca* belooft de hypocriete Angelo om Claudio vrij te laten, mits Isabella in het geheim met hem slaapt. Isabella stemt in met het plan en spreekt een ontmoeting af. Zij gaat echter niet zelf naar de afgesproken plaats, maar stuurt Mariana, de vroegere verloofde van Angelo die hij zelf jaren geleden aan de kant zette omdat zij de hoop op een bruidsschat verloor, en dus financieel gezien geen interessante partij meer was. Op het moment dat Angelo, in de veronderstelling dat hij Isabella voor zich heeft, in het donker met zijn verloofde de liefde bedrijft, begaat hij dezelfde misdaad als die waarvoor hij Claudio ter dood veroordeelde. Op dat moment neemt de hertog het heft weer in handen. De hertog confronteert Angelo *en plein public* met zijn misdaad, maar hij is wel bereid, zoals vanouds, om zijn vergevingsgezindheid te tonen. Desalniettemin dwingt hij Angelo om nu ook met Mariana te trouwen, al was het maar om aan te geven dat gerechtigheid en vergevingsgezindheid hand in hand gaan. Zelf vraagt de hertog Isabella ten huwelijk, maar een antwoord is in het blijspel niet vastgelegd.

Een dergelijk blijspel kon tijdens de achttiende en negentiende eeuw niet op veel bijval rekenen. Met name de intrige rond de zogenaamde *bed trick* was problematisch. Hoe kon de zogenaamd kuise Isabella de inzet van het lichaam van Mariana een aanvaardbaar middel achten om Angelo te compromitteren, was algemeen de vraag. Dit was ongepast. Hoe kon Isabella's ter dood veroordeelde broer Claudio iets dergelijks ook van haar verwachten? En wat te denken van het uiteindelijke huwelijk van Mariana met Angelo; deze Mariana had zich toch wel in erg vreemde bochten gewrongen om de onbetrouwbare minnaar terug te winnen die aan het einde van het stuk trouwens geen haar beter is geworden. Zoiets was wel erg ongeloofwaardig. Waarom wilde zij hem eigenlijk? En alsof dar nog niet voldoende was, werd ook Angelo nog eens door de hertog vergeven, terwijl het merendeel van het publiek er eigenlijk de voorkeur aan gaf dat de vergeldingsmoraal waarnaar toch de titel verwijst - de *Measure for Measure* of *Maat voor Maat* - ook meedogenloos werd toegepast. En van de vele primitieve en schunnige woordspelingen die de intrige larderen, wilde men al helemaal niets weten.

De reputatie van *Measure for Measure* toen Wagner het stuk tot libretto omwerkte, werd onder meer gekenmerkt door de burgerlijke gêne waarmee de Duitsers het blijspel vertaalden en bewerkten. Keer op keer werd het stuk opgeschoond, gekuist, en herschreven, totdat het onherkenbaar was verminkt. In de vertaling van Christoph Martin Wieland (die dateert uit de jaren zeventig van de achttiende eeuw) werd elke dubbelzinnige zinswending zonder pardon geschrapt. Friedrich Ludwig Schröder (Goethes model voor de Shakespeare-acteur Serlo die in *Wilhelm Meister* zijn ideeën over *Hamlet* ten beste geeft) schreef personages zoals de levensgenieter Lucio

helemaal weg, en ook Angelo's niets ontziende lust is in de Schröder-versie aanzienlijk minder herkenbaar voor jonge lezers. In *Gerechtigkeit und Rache*, de sentimentele versie van *Measure for Measure* van de Oostenrijker W.H. Brömel, is de netelige problematiek van Shakespeare helemaal niet meer te herkennen, zeker in de finale niet, waar het Angelo-personage zich in een gracht stort en, tot grote tevredenheid van de omstanders die geen vinger naar hem uitsteken, verdrinkt. En dan te bedenken dat juist deze versie tot laat in de negentiende eeuw werd gespeeld in plaats van het Shakespeariaanse origineel!

De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat niet alleen de Duitstalige wereld Shakespeare's *Measure for Measure* op deze manier aan banden legde. Ook in Engeland werden de vrijheden die de Bard uit Stratford zich veroorloofde aan de kaak gesteld. Dit proces kwam op gang in de loop van de achttiende eeuw, en bereikte zijn hoogtepunt met de uiterst invloedrijke *Family Shakespeare* (1807) van Henrietta-Maria en Thomas Bowdler, waar wij lezen dat de tekstbezorgers hebben ‘getracht om alles te verwijderen dat de vrome of deugdzame lezer zou kunnen kwetsen.’ Zowel in Engeland als op het Europese continent was het in de loop van de negentiende eeuw de opkomende burgerstand die de censuur afriep over Shakespeare's toneelteksten en de sonnetten, voordat deze nieuwe klasse zich dan kon gaan meten aan personages als Portia in *The Merchant of Venice*, Viola in *Twelfth Night*, de vaderlandslievende Jan van Gent in *Richard II*, en zelfs Hamlet, die als verpersoonlijking van de complexe burgermoraal golden.

Das Liebesverbot

In zijn libretto voor *Das Liebesverbot* uit 1834 - gebaseerd op de vertaling van Ludwig Tieck en August Wilhelm Schlegel die een jaar eerder verscheen - veegt Wagner de vloer aan met al deze kleinburgerlijkheid. Hij laat er ook geen twijfel over bestaan dat hij zijn pijlen richt op de hypocriete Duitse burgermoraal. Wagner kiest als plaats van handeling niet Wenen zoals Shakespeare dat deed, maar het broeierige Palermo. Hij geeft de onbetrouwbare onderkoning de Duitse nationaliteit, en in de middeleeuwse traditie van de Hohenstaufens op Sicilië, noemt hij zijn Duitser Friedrich.

Voor zinnelijkheid of seksuele verlangens hoef je je niet te schamen, stelde Wagner, die juist in die tijd met Minna Planer zijn eerste wezenlijke seksuele ervaringen opdeed, en zich voor wat betreft de vrije zinnelijkheid beriep op de ideeën van de Jong Duitsland-beweging. Je kunt, zo meende Wagner in de jaren dertig, maar het best toegeven aan je seksuele verlangens en er met volle teugen van genieten. De moraal en de regels mochten de mens daarbij niet in de weg staan, zoals ook op voorbeeldige wijze te zien was in Wagners

favoriete romans van die tijd, te weten *Ardinghello* (1785) van Wilhelm Heinse, en *Das Junge Europa* (1833) van Wagners vriend, Heinrich Laube. Enige vorm van huichelarij op seksueel gebied was uit den boze, en diende ondubbelzinnig aan de kaak te worden gesteld.

Met deze voor zijn tijd onorthodoxe instelling schreef Wagner Shakespeare's alziende hertog uit het libretto, en verwijderde daarmee zowel de morele maatstaf als het juridische vangnet. De eigenlijke confrontatie verschoof hierdoor nog verder naar Friedrich (Angelo) en Isabella, ook al werd deze laatste bij Wagner wel op originele wijze gesteund door het volk, de massa met een mening die in Shakespeare's origineel eigenlijk niet voorkomt, maar voor Wagner na de revoluties van 1789 en 1830 een logische eenheid vormde ter ondersteuning van de heldin in haar strijd tegen een corrupte heerser. Het personage van Isabella ondergaat bij Wagner ook een grondige transformatie. Zij is niet langer het evenbeeld van de Vestaalse maagd, maar een wezen van vlees en bloed dat bij het falen van de wet haar toevlucht moet nemen in slimheid en wraak. Al vroeg stelt zij:

> Ich kenne ihn, den falschen Mann,
> den Heuchler. - Oh, - der Weiberschmach,
> daß wir nur weiche Tränen haben,
> nicht Rache solchem Männervolk!

In zekere zin wordt Isabella door Wagner verheven tot de engel van de revolutie. Dat moge blijken uit het moment waarop zij, in alle ernst, de bevolking van Palermo oproept tot de strijd tegen het corrupte gezag:

> Ha, Rache, Rache dem Verruchten!
> Herbei! Herbei! Ihr Leute!
> Volk Palermos, tiefgekränktes Volk!
> Eilt her! Zur Rache! Zur Empörung!
> Hört meinen Schrei! Herbei! Herbei! [...]
> Greift zu den Waffen! Auf, zur Rache!
> Stürzt ihn, den schändlichen Tyrannen!

Wagner acht het de normaalste zaak ter wereld om Isabella ook menselijke, seksuele verlangens toe te dichten. In de opera, maar zeker niet in het origineel van Shakespeare, wordt de hoerenloper Luzio (Lucio) tijdens zijn bezoek aan het klooster om Isabella te halen smoorverliefd op de non in spe. Alsof deze liefde op het eerste gezicht niet voldoende is, zorgt Wagner ervoor dat Isabella op haar beurt ook op slag verliefd op hem wordt, ook al laat zij hier niets van merken totdat Luzio in de loop van de opera zijn sporen heeft

verdiend in de strijd tegen aartsvijand Friedrich. Zodra Claudio is vrijgelaten en de misstappen van Friedrich aan een ieder bekend zijn, windt Isabella er echter geen doekjes meer om. Haar verlangen naar Luzio is inmiddels zo groot geworden dat zij ermee instemt dat hij een oude verloving verbreekt (hetgeen in het Shakespeariaanse origineel juist de grote zonde van Angelo was). Vervolgens geeft zij uitdrukking aan haar verlangen naar Luzio in bewoordingen die eerder doen denken aan Herman Brood en Nina Hagen dan aan de stem van Shakespeare in de eeuw van Henrietta-Maria en Thomas Bowdler: ‘Du, wilder Mann, so nimm mich hin!’

Wagner wijkt nog verder af van Shakespeare, diens vertalers en diens bewerkers. Zo ontwikkelt Friedrich zich in de loop van de opera tot een tragische held van enig niveau, hetgeen zeker niet kan worden gezegd van Shakespeare's eigen Angelo, wiens naam ironischer wordt naarmate het blijspel vordert. Bij Shakespeare probeert de jonge jurist de wet te omzeilen en vervolgens zelf juridisch buiten schot te blijven. De hypocriete Angelo stelt zich als een halfgod boven de wet die hij misbruikt. Bij Wagners Friedrich ligt dat anders. Friedrich respecteert de wet te allen tijde, en wanneer hij, seksueel opgewonden door Isabella, zijn machtsmisbruik overweegt en de geslachtsdaad die hij zelf tot misdaad heeft verklaard, is hij bereid om voor de bevrediging van zijn lust ook de zwaarste straf te aanvaarden:

> Darf das Gesetz wohl unterliegen
> der Leidenschaft, die mich durchtobt?
> Eh'r bring' ich selbst mich dem Gesetz
> als Opfer dar, eh'r sterb' ich selbst!

Bij Wagner zet de plaatsvervanger van de hertog de wet niet uit eigenbelang eenmalig buiten spel; hij is bereid door dezelfde wet die hij heeft uitgevaardigd, gestraft te worden, want de wet komt altijd vóór het gevoel, het menselijke verlangen.

Wij zien in Wagners tweede opera hoe zich, via de Shakespeare-tekst, het dilemma ontwikkelt van de tragische helden uit de latere opera's, bij wie de keuze tussen kuisheid en hogere idealen enerzijds en anderzijds het zinnelijke genot zelden of nooit wordt opgelost, en slechts kan leiden tot tragedie. Wij zien hier natuurlijk de voortekenen van *Tannhäuser, Tristan und Isolde*, en *Der Ring des Nibelungen*, maar wij zien tevens hoe een zeker heldendom wordt gedefinieerd op grond van de bereidheid om te sterven voor de integriteit van het politieke staatsbestel. Die situatie werpt dan haar schaduw vooruit naar een duister, politiek hoofdstuk uit de Duitse geschiedenis waar de naam Wagner niet ontbreekt.

Das Liebesverbot herroepen

Bij de première in Maagdenburg was *Das Liebesverbot* een grote flop, en hoewel Wagner aanvankelijk nog verwoede pogingen ondernam om de opera niet alleen elders in Duitsland maar ook in Parijs opgevoerd te krijgen, begon hij al snel afstand te doen van dit jeugdwerk. Dit was niet alleen vanwege het succes dat snel volgde met *Rienzi* en *Der fliegende Holländer*. Uit de verschillende verklaringen van Wagner zelf wordt toch wel duidelijk dat de componist zich steeds moeilijker kon vinden in de basisidee van zijn vroege ode aan de sensualiteit.

Dit blijkt al duidelijk uit Wagners eerste verslag van de voorstellingen in Maagdenburg, dat te vinden is in *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851). Hier legt de componist uit hoe als gevolg van een ruzie op de dag van de tweede voorstelling het gordijn niet meer op zou gaan voor de opera. Het is interessant om te zien dat dit debacle mede het gevolg was van een amoureuze relatie tussen Caroline Pollert, de zangeres die Isabella zong, en de jonge Adonis, Herr Schreiber, die de rol van Claudio had. Bij het zien van de bijna lege zaal zou Herr Pollert, de jaloerse echtgenoot van de prima donna, zijn kans schoon hebben gezien om, zoals Wagner het zelf stelt, ‘zonder de operavoorstelling in gevaar te brengen, wraak te nemen op de minnaar van zijn vrouw.’ Claudio kreeg er genadeloos van langs, en zocht met een hoofd vol bloed en wonden de veiligheid van zijn kleedkamer. Isabella probeerde haar man nog te lijf te gaan, maar tevergeefs, waarop de andere leden van het theatergezelschap allen kant begonnen te kiezen. Hoewel een grote vechtpartij kon worden voorkomen, waren de twee verliefde hoofdrolspelers niet meer in staat om op de planken broer en zus te spelen.

Je vraagt je natuurlijk af waarom Wagner een dergelijk in wezen hilarisch verslag over de gebeurtenissen in Maagdenburg (schuilt er in die plaatsnaam geen ironie?) zou willen neerschrijven voor het nageslacht en zelfs uiteindelijk ter vervanging van het libretto opnam in de verzamelde werken. Naruurlijk legt de componist op een handige wijze de reden van het falen van de Shakespeare-opera bij de mensen van wie hij afhankelijk was, en dus niet bij zichzelf. Maar valt er niet ook een bewuste ironie te bespeuren in de discrepantie tussen de sensuele vrijheid die de opera lijkt uit te willen dragen, en de poppenkastachtige wijze waarop met een liefdesaffaire in het theater zelf wordt omgegaan? Het emancipatoire ideaal dat de opera predikt, zo lijkt Wagner tussen de regels door bereid om toe te geven, was wellicht ietwat te hoog gegrepen, zelfs in de Duitse theaterkringen van zijn tijd. Zo'n vijftien jaar later horen wij Wagner weer over de opera. Het is Kerstmis 1866, en hij stuurt de oorspronkelijke partituur van *Das Liebesverbot* als geschenk aan Ludwig II van Beieren. In het korte gedicht dat Wagner toe-

voegde aan de partituur, beschrijft de componist *Das Liebesverbot* als een jeugdzonde, als buitenechtelijk kind. Hij biedt het de koning aan als ware het een vondeling, en vraagt vervolgens de tot verlosser gebombardeerde vorst om vergeving:

> Ich irrte einst und möcht' es nun verbüßen;
> Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?
> Ihr Werk leg' ich demütig Dir zu Füßen,
> Dass Deine Gnade ihm Erlöser sei.

Natuurlijk moeten wij een gelegenheidsgedicht zoals dit niet al te serieus opvatten; Wagner had wel degelijk een gevoel voor humor, ook al is dat vaak niet ons gevoel. Duidelijk is echter wel dat de componist hier over de partituur van zijn opera spreekt in termen als ‘jeugdzonde’, ‘gratie’, en ‘vergevingsgezindheid’, termen die tevens verwijzen naar de inhoud van de opera zelf en haar Shakespeariaanse problematiek. Zodra wij de woorden van Wagner betrekken op de opera zelf, zien wij, wellicht enigszins onverwacht, een veroordeling van het sensualiteitsideaal dat de opera zelf leek te willen prediken. Dit verklaart ook waarom Wagner vijf jaar later, in 1871, besloot om *Das Liebesverbot* niet op te nemen in de *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (1871-83). Zoals Cosima Wagner het op 16 juli 1871 in haar dagboek stelde: ''s-Avonds leest R. [= Richard] *Das Liebesverbot*. Het eerste deel [van de verzamelde werken] is te dun, en hij vraagt zich af of hij ook zijn jeugdwerk er niet in moet opnemen. Maar dat vindt hij toch te kinderachtig.’

In de loop der jaren veranderde Wagner niet alleen van gedachten over zijn stijl, maar ook over de manier waarop hij Shakespeare naar zijn eigen hand had gezet. Tijdens de laatste jaren van zijn leven ontwikkelde Wagner ideeën over het blijspel van Shakespeare die welhaast haaks stonden op zijn jeugdfilosofie. In het voorjaar van 1880 herlas hij *Measure for Measure*, en zag het stuk toen niet langer als een rechtvaardiging van vrije seks, of Isabella als een vrijgevochten vrouw met lef. Hij zag het blijspel (dat hij bij voorkeur las in het Duits) als middel om zich te bezinnen op zijn huwelijksgeluk. Op 29 april 1880 schreef Cosima in haar dagboek: ‘Tijdens de lunch vertelt hij [= Richard] mij dat hij met mij heeft gecommuniceerd terwijl hij *Measure for Measure* las - ik ben Isabella tot in de kleinste details!’ De volgende dag ‘rond het middaguur [...] praat hij [= Richard] op zijn edele en onstuimige manier over de indruk die *Measure for Measure* op hem heeft gemaakt.’ Terwijl Wagner vroeger het stuk had gezien als wapen in de strijd tegen de rigide en hypocriete Duitse zeden, ziet de salonsocialist nu hoe in het stuk ‘de nobele essentie van de conventie tot uitdrukking komt zoals in geen

ander stuk van Shakespeare.' Wagner erkent tevens weer een maatschappelijk waardesysteem, hetgeen blijkt uit de manier waarop hij hertog Vincentio, het personage dat hij uit zijn eigen opera had weggeschreven, erkent als de centrale figuur die de levens van de anderen ziet, beoordeelt, stuurt. Wagner, zo lezen wij bij Cosima, vindt de 'zachtmoedigheid' van de hertog zo ontroerend dat hij er geen woorden voor heeft ('Die Milde des Fürsten hat ihn unsäglich gerührt'). En om zijn nieuwe ideeën over *Measure for Measure* kracht bij te zetten, leest Wagner dan het hele stuk en famille voor, precies op de manier zoals deze was voorzien door Henrietta-Maria en Thomas Bowdler met hun Family Shakespeare. Cosima doet uitgebreid verslag van een ontroerende leeservaring:

> [Wagner] leest ons de drie belangrijk scènes voor uit *Measure for Measure*; een onbeschrijflijke indruk, het meest verheven en artistiek meest perfecte kunstwerk. R. en ik zijn in tranen. Gerechtigheid en vergevingsgezindheid in de mooiste vorm; de manier waarop de Hertog geleidelijk aan een milde man wordt, zijn niet uitgesproken liefde voor Isabella (Isabella zelf goddelijk, roept R. uit), de twee scènes tussen Angelo en de maagd, de laatste scène met zijn polyfonische opbouw - het is bijna onmogelijk om alle details op te sommen die ons betoveren en ontroeren, en om te zeggen waarom. - Wij kunnen nauwelijks zonder elkaars gezelschap, en op Dinsdag, 4 mei is het eerste waar wij 's morgens over praten het voordeel dat een dichter geniet van stabiele godsdienstige vormen - wat klinkt het aangenaam om Isabella te horen spreken over een strenge God die desalniettemin besloot om tussen beide te komen! En wat neemt Shakespeare het idee van de vorst serieus! Keer op keer komen wij terug op dit uiterst fantastische werk.

Een ieder die zich heeft verdiept in Wagners Shakespeare-opera zal verbaasd zijn over de manier waarop de ideeën van de componist over Shakespeare's *Measure for Measure* in de loop van bijna een halve eeuw een omwenteling maken van honderdtachtig graden. De verbazing is des te groter wanneer wij zien dat er met geen woord meer wordt gerept over *Das Liebesverbot*.

Het is moeilijk om bij de ontwikkelingsgang van *Das Liebesverbot* de maatschappelijke belangen buiten beschouwing te laten. Voor de jonge Wagner, zo kunnen wij nu vaststellen, was *Das Liebesverbot* een politieke onderneming. In *Measure for Measure* vond hij enerzijds een stuk over het gevangeniswezen en ongerechtigheid, met de onschuldigen achter de tralies en de schuldigen aan de top van het justitiële apparaat. Voor Wagner sloot het stuk

van Shakespeare, politiek gezien, naadloos aan bij de gebeurtenissen rond de Parijse Bastille in 1789. Tevens vertoonde het blijspel een aantal opmerkelijke overeenkomsten met de enige opera van Wagners grote muzikale voorbeeld, namelijk Beethovens *Fidelio*. En bij de inzet van zijn eigen opera voor politieke doeleinden stond Wagner verder de opera *La Muette de Portici* (1828) van Daniel-François-Esprit Auber voor ogen. Dit was wat Wagner een ‘brandbare’ opera noemde, zeker met het beroemde duet *Amour sacré de la patrie* dat tijdens de Brusselse opvoering in het revolutiejaar 1830 de aanleiding vormde voor de rellen in de hoofdstad die uiteindelijk zouden leiden tot de definitieve breuk tussen Nederland en België. Dat Wagner soortgelijke dromen moet hebben gekoesterd is niet alleen op te maken uit zijn aanwezigheid op de barricaden tijdens de rellen van 1830 in Leipzig, maar ook uit de volgende opmerking in zijn levensschets van Auber (1871), waar hij tevens het falen van zijn eigen vroege werk toegeeft: ‘ondanks “Siciliaanse Vespers” en bloedbaden op andere avonden, slaagde de Duitse opera er niet in om gestalte te geven aan deze nieuwe “Furie”.’ Wagner oppert een vergelijking tussen de opstand van de Siciliaanse bevolking tegen de Fransen op het eiland (1282), en het op Sicilië gesitueerde *Liebesverbot* dat zijn eigen opstand heeft met Isabella en de bevolking van Palermo. Verder zou de opera zelf, net als de kerkklokken voor de vespers, net als *La Muette de Portici* in Brussel, de aanzet hebben moeten zijn voor een opstand, en dus bedoeld zijn geweest als één grote strijdkreet.

In zijn carrière als componist zien wij hoe Wagner twee zeer verschillende visies ontwikkelt op Shakespeare's *Measure for Measure*. Aanvankelijk zag hij het blijspel als een mogelijkheid om de Duitse maatschappij op een breed front te confronteren met zijn liberale ideeën omtrent seks en geweld. Uiteindelijk leek het blijspel voor hem juist de ideale spiegel voor een stabiele maatschappij die was gestoeld op waarden als gerechtigheid en vergevingsgezindheid, een maatschappij waarin de gepassioneerde amazone had plaatsgemaakt voor de door en door burgerlijke en trouwe echtgenote.

Tegen de achtergrond van deze veranderingen, is men geneigd om Jonathan Bate gelijk te geven die nog niet zo lang geleden, in navolging van de criticus William Empson, heeft beweerd dat van alle stukken die Shakespeare schreef, *Measure for Measure* voor een betrouwbare interpretatie heeft moeten wachten tot de twintigste eeuw. De bewering van Bate is gebaseerd op het argument dat wij als critici, in de eeuw die onder meer de uitvinding kende van de relativiteitstheorie, hebben geleerd om teksten niet meer te willen lezen als eenduidige stellingen van een duidelijk omlijnde leer, maar veeleer als een kruispunt van verschillende vertogen die niet altijd op elkaar aan hoeven te sluiten. Wat Bate bedoelt is dat, met name waar het gaat om *Measure for Measure*, wij hebben leren inzien dat de personages van de

Hertog, van Angelo, en van Isabella stuk voor stuk hun eigen deugden en ondeugden, hun zwakheden en hun sterke punten hebben, en dat het dus onmogelijk is om ongestraft, zoals het onze voorouders beliefde, de spreekwoordelijk zwarte pieten toe te schuiven aan het één of het andere personage. In elk geval, zo ziet Bate het althans, hebben wij in de twintigste eeuw een nieuwe manier van kijken kunnen aanleren, van relatief kijken, die ons in staat stelt om tegelijkertijd de tegenstrijdigheden naast elkaar te zien, zonder op nerveuze wijze naar de een of andere moraal te willen gaan zoeken. Wij zouden bereid moeten zijn om te onderkennen dat een enkel perspectief op het stuk immer onvolledig is. Anders gesteld, bij het afwegen van de morele problemen in *Measure for Measure* gaan wij er niet meer van uit dat A alleen juist kan zijn met uitsluiting van B; net als Shakespeare driehonderd jaar voor Albert Einstein, zijn wij nu bereid om te overwegen dat én A én B juist kunnen zijn, of geen van beide. Het ligt er maar aan vanuit welk perspectief men het stuk benadert, welke optiek men kiest.

Wanneer wij met deze suggestie terugkijken op de prestatie die Wagner leverde met *Das Liebesverbot*, kunnen wij met zekerheid stellen dat de componist in deze opera althans geen blijk geeft van het meervoudige Shakespeariaanse perspectief. Tegen de achtergrond van hetgeen Bate suggereert, is Wagners vroege visie even beperkt als die van de burgerij die hij wilde choqueren. Eigenlijk zette Wagner met zijn vroege revolutionaire élan het blijspel slechts op zijn kop. Dat neemt echter niet weg dat *Das Liebesverbot* de meest opzienbarende productie van *Measure for Measure* is die de negentiende eeuw heeft voortgebracht. Voor velen is dit nieuws, omdat deze komische opera momenteel bijna volledig is verwaarloosd. De povere status van *Das Liebesverbot* is natuurlijk voor een groot deel te wijten aan de inspanning die Wagner zichzelf getroostte om het werk over te leveren aan de vergetelheid.

Literatuur

Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*. Londen, 1997.
Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner: Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München, 1980.
Terence Hawkes, *Meaning by Shakespeare*. Londen, 1992.
Barry Millington, *The Wagner Compendium: A Guide to Wagners Life and Music*. Londen, 1992.
Ulrich Müller en Peter Wapnewski, red., *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, 1986.
Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, red. Martin Gregor-Dellin en Dietrich Mack, 2 dln. München, 1976-77.
Simon Williams, *Shakespeare on the German Stage*. Vol. 1: 1586-1914. Cambridge, 1990.

Ton Hoenselaars (1956) is hoofddocent Oudere Britse Letterkunde aan de Universiteit Utrecht, en voorzitter van het Shakespeare-Genootschap van Nederland en Vlaanderen. Hij publiceerde onder meer Images of Englishmen and foreigners in the drama of Shakespeare and his contemporaries *(Fairleigh Dickinson UP, 1992)*, Shakespeare's Italy *(Manchester UP, 1993)*, Reclamations Of Shakespeare *(Rodopi, 1994)*, The Italian world of English renaissance drama *(Delaware UP, 1998). Hij*

is redacteur van het Shakespeare-tijdschrift Folio, en schrijft een monografie over de relatie tussen Richard Wagner en Shakespeare.

Peter Claessens

Kane en de grote Trumanshow
De macht van het theater/het theater van de macht

> I know not 'seems'...
> But I have that within which passes show' [Shakespeare, *Hamlet*, I,2]
>
> 'Who's that Hamlet guy, does he live around here?' [Woody Allen, *Bullets over Broadway*]

Wat vroeger aangeduid werd als het *theatrum mundi* heet tegenwoordig *Trumanshow*. Op de drempel naar het derde millennium zijn we door en door vertrouwd met de metafoor van de wereld als schouwtoneel. Alles moet net echt zijn in de virtuele wereld van alsof. Wat dat betreft zijn wij erfgenamen van Shakespeare. Sarah Kane, Brits toneelschrijfster, kon zich niet in die traditie vinden. Ze revolteerde, in het theater, tegen de macht van de illusie. Wie is er bang voor de waarheid?

Sarah Kane pleegde begin dit jaar, na vier toneelstukken geschreven te hebben, op haar achtentwintigste zelfmoord. 'Geveld door de waarheid' stond er boven een stuk in de Volkskrant[1], en na lezing wist je nog niet wie er bedoeld werd, wie er nu geveld was door 'de waarheid', de schrijfster of een van haar toneelpersonages. Dat kwam niet door de schrijver van het artikel. Dat kwam doordat Kane bijzonder veel leek op haar toneelpersonages, zoals die ene in *Crave* die zegt: 'Ik schrijf de waarheid en het maakt me kapot.' Kane die (zoals ze zelf bekende) 'de waarheid' wilde schrijven eindigde als een persoon in een verhaal van eigen hand. Haar waarheidspathos had nog het meeste weg van een onvermurwbaar naar de waarheid zoekende Shakespeareaanse held.

Het is het klassieke lot van de schrijver die de waarheid denkt bloot te leggen, door de eigen fictie opgeslokt te worden. Cervantes legde die vicieuze cirkel al in *Don Quichot* bloot, zonder eraan te kunnen ontsnappen.

In het geval van Kane doet het schrijnender aan, omdat de vicieuze cirkel die van waarheid naar fictie loopt en weer terug, zich uiteindelijk als een lus rond haar hals sloot. Ze kon kennelijk niet leven met het idee dat ook de waarheid een illusie is, en misschien wel de grootste, namelijk de illusie die zijn grootste prestatie levert: te ontveinzen dat de waarheid haar product, product van haar 'leugenarbeid' is. Daarin ligt hem het cruciale verschil met Shakespeare en Cervantes: hoewel ze waarheidszoekers bij uitstek ten tonele voerden, richtten ze tegelijkertijd een schrijn op voor de schijn, omdat ze

1. De Volkskrant, Bert Wagendorp, 30 april 1999

begrepen dat je er niet onderuit komt te erkennen dat op het wereldtoneel de illusie heer en meester is. Dat er een hoop verzinsels nodig zijn om zoiets als een waarheid te construeren. Het is de waarheid van het theater. Die ‘waarheid’ wilde er bij Kane kennelijk niet in.

De theatraliteit van het zijn

Bestudering van de sporen die Shakespeare's katholicisme in zijn oeuvre heeft nagelaten mag dan op het moment in academische kringen de rigueur zijn, voor mij blijft hij eerst en vooral de schrijver die in zijn werk overal altaartjes opricht voor de schijn. Met name in de toneel-op-het-toneelscènes. Ja, nogal logisch, zou je kunnen zeggen, Shakespeare was een toneelspeler. Hij moet zich maar al te zeer bewust geweest zijn van wat in Schillers woorden ‘dem Mimen flicht man keine Kränze’ (*Wallensteins Lager)*, dat het nageslacht toneelspelers niet eert, dus dat de roem van een toneelspeler per definitie efemeer is. Hij zal zijn negotie dan ook zelf moeten hooghouden en cultiveren. Daarom lardeert hij zijn stukken met scènes waarin de kunst van het toneelspelen zelf voor het voetlicht gebracht wordt, als een ode aan zijn eigen kunst. Zo zou een redenering kunnen zijn. Maar misschien is het ook omgekeerd, en werd Shakespeare vooral toneelspeler omdat hij er de theatraliteit van de existentie mee tot uitdrukking kon brengen, en omdat hij ervan overtuigd was dat er geen beter wapen ter bestrijding van het theater van de macht bestaat dan de macht van het theater.

Het besef van de theatraliteit van het zijn en de macht is in onze tijd al intellectueel gemeengoed. Maar wij hebben dan ook sinds Shakespeare al kennis kunnen nemen van onder meer Berkeley met zijn *esse est percipi* (zijn is waargenomen worden), Nietzsche, die elk zijnsbegrip van aanhalingstekens voorziet, Pirandello, bij wie elk individu in de grond een personage (of meerdere personages) is, Albert Camus, voor wie het ontbreken van een vaststaande zin de mens vrij spel geeft, Walter Benjamin, volgens wie de media een gelegenheid bieden ingesleten waarnemingspatronen bloot te leggen, Foucault, voor wie de woorden losgeraakt zijn uit een bezielend verband, en Thomas Bernhard, voor wie cultuur en natuur niet meer van elkaar te onderscheiden zijn, kortom schrijvers, denkers en komedianten, die de waarheid tot een problematisch, zo niet onhoudbaar begrip gemaakt hebben.

Kane hoort in dit rijtje niet thuis.

De gemiddelde toneelspeler is er zelfs zozeer van doordrongen dat het een algemeen adagium, om niet te zeggen een cliché, in de theaterwereld is om *geen* pose aan te nemen, masker op te zetten of rol meer te spelen, omdat de eigen identiteit (wat dat ook is) al genoeg theatrale elementen in het spel brengt. Het ‘downplayen’ van de acteurspose, dat wil zeggen, de poging om

de indruk te wekken dat er geen acteur maar een heel gewoon mens van vlees en bloed staat te praten, nou ja, toevallig op een toneel dan, (en als er geen toneel is zoals eertijds bij de belijders van het vlakke-vloertoneel, toevallig voor een publiek), staat uiteindelijk in het teken van het blootleggen van het theatrale karakter van het bestaan *an sich*. Een eindeloze spiraal doemt daarbij op: elk laagje geestelijke kostumering dat wordt afgelegd blijkt een nieuw laagje toneelspeelbewustzijn bloot te leggen, oftewel het bewustzijn zelf als existentieel toneelspel.

Het ‘all the world's a stage’ (*As you like it*, II, 7) zit ons al in het bloed. In zijn verwaterde, populaire vorm als ‘zijn is gezien worden’ is het mediawet nummer een. In Shakespeare's tijd mag het bewustzijn nog niet zo ver ver-holly-woodeerd zijn, toch draven de genderbenders al door het *holy wood of Arden* terwijl ze hun (seksuele) identiteit naar believen (‘as you like it’) maskeren door travestie en rolverwisselingen. En vier eeuwen nadat Shakespeare het fundamentele schijnkarakter van de wereld heeft aangetoond en ermee heeft gespeeld dat het een lieve lust is, komt een meisje in onze door-en-door theatrale wereld en roept dat ze de ongeschminkte waarheid op het podium wil laten zien, dat ze Bosnië op het toneel wil brengen.

In ieder geval wordt in *Blasted* een journalist een lesje geleerd over de verschrikkingen van de oorlog. Je zou zeggen dat Kane daarmee de ontoereikendheid van de verslaglegging in de media aan de kaak stelt in een situatie waarin iedereen liegt, maar tegelijk met die relativering van het ‘mediaver-haal’ klinkt een wanhopige stem door die hamert op de waarheid van haar verbeelding van het geweld dat huist in de mens, het ‘Bosnië in ons allemaal’. Het is een stem die overslaat van waarheidspathos, van het soort dat Mishima *seppuku* doet plegen, een archaïsche daad doet stellen in een moderne, cynisch geworden spektakelmaatschappij. Al is Kane minder gecharmeerd van mediaspektakel dan Mishima, in ieder geval getuigt haar dramaturgie van de werkelijkheid van een ontroerend-naïeve omgang met de waarheid die Hamlet waardig is, al zou je van Hamlet nog kunnen zeggen dat hij meer kaas heeft gegeten van de toneelspelerskwaliteiten die een mens aan de dag moet leggen, wil hij overleven. Kane begeeft zich, of ze het nu wil of niet, met haar stukken op de ‘Weltbühne’ maar doet alsof er geen bühne is.

Een wereld zonder waarheid

Aan het eind van de zestiende eeuw vindt er een ommekeer in het denken plaats - een epistemologische cesuur, die het begin markeert van de glijdende schaal waarlangs ‘waarheid’ als principe van kennis langzamerhand door het principe van ‘falsifieerbaarheid’ wordt vervangen, volgens welk principe

iets slechts waar is zolang het tegendeel niet bewezen kan worden. Wetenschap wordt een ‘regulatieve fictie’, geldig zolang het voor het voortbestaan, c.q. voor het handelen nodig is iets als ‘waar’, als ‘zeker’ te beschouwen. De tijd van alsof daagt, de wereld van de illusie, en het *trompe-l'oeil* van de barok opent het perspectief op een eindeloze virtuele wereld.

Het oeuvre van twee schrijvers markeert deze overgangstijd. Het gaat om twee schrijvers - de realist Shakespeare (1564-1616) en de dromer Cervantes (1547-1616) - die, behalve dat ze tijdgenoten zijn, zo op het eerste gezicht weinig met elkaar gemeen hebben. Wat hen verbindt, is dat ze beiden personages scheppen die nog helemaal verwikkeld zijn in het gevecht om waarheid en fictie.

Cervantes en Shakespeare leven beiden in de laatste periode van de wereldgeschiedenis waarin waarheid als overeenkomst met een vaststaande oertekst nog mogelijk geacht wordt. Wij hebben, zoals Nietzsche schrijft, geen orgaan voor de waarheid (*De vrolijke wetenschap*, 354). Misschien moeten we zeggen: geen orgaan meer voor de waarheid. Misschien had onze appendix vroeger die functie, de waarheid vast te kunnen stellen. Maar nu is het enkel nog... onze appendix. Nutteloos, overbodig, uit de tijd, obsoleet. Zowel Don Quichot als Hamlet lijken die appendix nog te hebben, en heel, heel veel later (de personages van) Sarah Kane. Maar hij begint wel al pijn te doen. En zowel Cervantes als Shakespeare staan op het punt hem operatief te verwijderen.

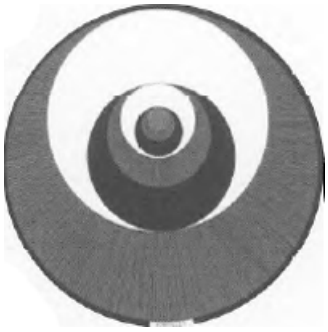
Hamlet en Don Quichot betreden beiden een wereld waarin de waarheid nog gered lijkt te kunnen worden, de waarheid als overeenkomst van de tekens met een oertekst waarin de dingen hun onderling verband nog niet verloren hebben. Maar beiden redden het niet, ze gaan beiden, op verschillende manieren, ten onder, of beter op in een wereld van fictie. Door zich uit te leveren aan de taal van het theater, respectievelijk de fictie, en er zich in uit te leven, bevestigen ze de macht ervan, ook waar ze de macht van het theater aanwenden om het theater van de macht, al is het maar voor een kort moment, aan het licht te brengen.

En Sarah Kane, Brits toneelschrijfster aan het eind van de twintigste eeuw, gedraagt zich alsof ze dat allemaal niet wil weten. Daardoor wordt ze ongewild, ongereflecteerd, een Shakespeareaans personage dat zich verlopen heeft en onbewust terechtgekomen is op het wereldtoneel dat ze niet als zodanig (h)erkent. Terwijl de kranten tijdens de Kosovo-oorlog volstaan met leuzen als ‘Milosevic liegt, de NAVO liegt, iedereen liegt’[2.] wordt haar *Blasted* gespeeld, waarin ze Bosnië op het toneel brengt en ‘de waarheid’ laat zien. De waarheid is dar ze de waarheid niet aankan dat et geen waarheid is, dat de macht, die onfixeerbaar is als kwikzilver, er altijd op uit is zich in verhalen te hullen die voor ‘waarheid’ moeten doorgaan, en dat oorlog niets

2. Citaat uit de Volkskrant, voorjaar 1999

anders is dan fictie die aan de macht is.

‘De waarheid vertellen’ is de paradox waaraan de ontheatraalste toneelschrijfster van onze tijd met een overmaat aan waarheidspathos ten onder is gegaan. De waarheid vertellen is het onwaarschijnlijke verhaal waaraan ze ten slachtoffer is gevallen. Dat wil niet zeggen dat ik geen sympathie voor haar op kan brengen, dat ik niet de compromisloosheid, haar onverzettelijke drang kan waarderen waarmee ze een einde aan alle theaterlijke *Schöngeisterei* probeert te maken in haar stukken. Maar ik zeg het al, in haar stukken. Het is een theatergevecht waarin op het spel staat hoeveel ingeslapenheid je er bij de theaterbezoeker nog uit kan rammen, die immers best nog wel wil beamen dat het leven theater is, maar dat het theater het echte leven is... En dat was het voor Kane, het theater: de waarheid vertellen. Dus liep ze als een Hamlet in het theater rond, enigszins ‘out of sync with reality’.



Marcel Duchamp, Rotorelief

Haar optreden als toneelschrijfster op het wereldtoneel, de ontmaskering van het cynische, autoritaire geweld van de macht, maakte haar vooral veel duidelijk over haar machteloosheid, haar onvermogen een rol in het theater van alledag te spelen. Dat lijkt me een adequate vertaling van wat Hamlets ondergang inluidt: het onvermogen om het leven als een spel op te vatten, om bepaalde illusies erop na te houden als vangnetten die beschermen tegen de val in de afgrond van de handelingsonbekwaamheid. Want dat is Hamlet eerst en vooral: iemand die voortdurend de waarheid van de dood in de ogen schouwt en voor wie daarom alles zinloos, nutteloos en ondraaglijk wordt. Waarom nog iets doen als alles eindigt met de banale conclusie van de dood. Kane kon het absurde spel van Albert Camus niet aan, dat begint als alle hoop op redding, bevrijding uit de dood door een God of waarheid vergeefs blijkt, en de absurde vrijheid zich aandient om het bestaan als eindeloos toneelspel op te vatten.

Ze kon die appendix niet bij zichzelf verwijderen, net zomin als Hamlet, die zijn moeder meedeelt: ‘I know not “seems”... But I have that within which passes show.’ Het is zijn waarheidsdrang die hem elke vorm van ‘schijn’ en ‘show’ doet afwijzen.

Maar Hamlet, de jongeman die niet kan handelen omdat hij weet (de ‘waarheid’ weet) en al de plichtmatige show derhalve ook afwijst, kent ook of ontwikkelt als een spin die nog maar aan een draadje hangt, een web waarin hij de macht kan vangen, ontwikkelt opeens vliegensvlug, bij toverslag een ‘toneelspelerskwaliteit’ zonder weerga. Hamlet weet het gevaar van de innerlijkheid (dat is: de lethargie) te pareren door de regie van een schijnwereld op zich te nemen, een web van ‘imaginations’ te weven en daardoor tegelijk die schijnwereld op te blazen. Voor de denker is het theater overlevings-

kunst. Toneel is het net waarmee het zo ongrijpbare theater van de macht kan worden ontmaskerd: ‘The play's the thing wherein I'll catch the conscience of the king.’ (*Hamlet*, II, 2, p. 608-609).

Vrij vertaald betekent dat: ‘De toneel-op-het-toneelscène is het web waarin ik het theater van de macht bloot kan leggen’, waarmee ik de koning uit zijn tent kan lokken, waardoor de schijn even, in een flits, als schijn ontmaskerd kan worden, hoewel de waarheid van de dood er niet door kan worden uitgevlakt. De tijd is immers ‘out of joint’, uit de scharnieren van de waarheid gelicht. Alles draait om fictie. Ze doet de wereld draaien. Hamlet erkent dus in zekere zin het existentieel rollenspel dat zich aftekent tegen de achtergrond van de dood.

Daar gaan Hamlets en Kanes wegen uiteen. De jonge vrouw Kane kon zich er niet bij neerleggen dat ze in een theaterstuk zonder einde was terechtgekomen. Ze zocht nog naar een verantwoordelijke, ze zocht ergens nog een compensatie voor het leed, in God. Dat maakt haar pathos in al zijn welgemeendheid naïef, en haar aanklacht in al zijn begrijpelijke opstandigheid wereldvreemd.

Ze erkende de wetten van het theater niet. Dat je altijd in een verhaal terecht komt, in het theater, buiten het theater. Ze verwierp het theater als schrijn voor de schijn, dat blijkt uit alles in *Blasted*. Zolang de twee protagonisten hun privé-oorlog in de beklemmende geslotenheid van hun hotelkamer uitvechten, is het geweld dat ten tonele gevoerd wordt overtuigend, het komt hard aan, je begrijpt al dat, om zo te zeggen, Bosnië in het binnenste van de mens woedt. Zodra Kane echter de ‘reële’ oorlog het theater binnen probeert te brengen, worden de beelden ontoereikend. Goed, ‘luxebeest dat je bent,’ denk je over jezelf. Maar de spiraal van de ‘waarheid’ blijkt verslindend. Het geweld dat je ziet, is *niet* het echte geweld. Dat ligt niet aan de regisseur. Die heeft zijn best gedaan het geweld steeds heftiger, als verblindende flitsen en schokken over het voetlicht te brengen. Maar de spiraal van de ‘waarheid’ (die al net zo eindeloos en weerbarstig is als de spiraal van de ‘eerlijke acteur’ waarvan in het begin sprake was, bij wie steeds weer een nieuw laagje toneelspelersbewustzijn aan de oppervlakte treedt) eist dat de dempende, smorende kracht van het theater met steeds heviger geweldsuitbarstingen bestreden wordt om het werkelijke theater van de wreedheid ook maar enigszins ‘recht te doen’. Je begrijpt die Britse critici niet die zo'n ophef maakten dat Kane te gewelddadige scènes op het toneel bracht en zelfs om censuur riepen. Je voelde vooral de ontoereikendheid.

In dit verband is het nuttig een uitspraak van Kane aan te halen: ‘Toen ik *Saved* (een stuk van Edward Bond uit 1965 - PC) las, was ik enorm geschokt door de steniging van de baby. Maar toen dacht ik: er is niets dat je op het toneel niet kan laten zien. Als je zegt dat je iets niet kunt laten zien,

dan zeg je dat je er niet over kunt praten en dan ontken je het bestaan ervan.'[3.] Maar er zijn natuurlijk een heleboel dingen die je niet in het theater kunt laten zien, en dat bedoel ik niet vanuit ethisch standpunt, dat het niet zou *mogen*, natuurlijk is het goed mensen te confronteren met het geweld dat zich *ongezien* een weg door hun innerlijk baant, en het op het toneel te extrapoleren. Maar om dat 'ongezien' gaat het. De Griekse tragedieschrijvers lieten het banaalste geweld zich altijd in de coulissen afspelen, niet omdat het onooglijk is, maar omdat het in theaterlijke zin onvoorstelbaar is. Met het adagium: laat alles zo veel mogelijk, zo 'realistisch' mogelijk zien, dan ontken je niets, ging Kane niet alleen in tegen de Griekse theaterconventie, ook tegen de Shakespeareaanse. Ze nam geen genoegen met het 'net echt' van onze dagelijkse *Trumanshow*, ze zocht - volgens de bedrieglijke regels van het realisme - het 'echter dan echt'. Hamlets list om de toedracht van het geweld aan het licht te brengen door een theaterstukje op te voeren is veel effectiever. Hij maakt zich geen illusies de realiteit op het toneel te kunnen brengen. Die is namelijk oneindig veel gecompliceerder dan wat je ziet. Maar wie zo verbeten hamert op de 'waarheid' als Kane, maakt zich wel illusies, uiteindelijk ook illusies over de macht van het theater. Theater legt door zijn ingreep niet zozeer 'de werkelijkheid' bloot als wel - in het beste geval -de mechanismen die eraan ten grondslag liggen: hoe de leugenpraktijk in zijn werk gaat, de strategieën van de macht om een bepaalde voorstelling van zaken te geven. Eraan ontsnappen kun je niet. Het verhaal gaat dat een generaal die zijn leven lang als vader des vaderlands poseerde, keizer Augustus, zijn leven besloot met de woorden: 'comoedia finita est' ('de komedie is ten einde.'). Hij zei dat niet voor niets pas aan het eind van zijn leven.

De uitspraak doet uiterst modern aan. De doodsbedbekentenis van een antiek heerser dat het leven een speeltoneel is, werd het motto waarmee de modernen sinds Shakespeare moeten leren leven.

Niet thuis in die levensvisie waarin je de 'schijn' cultiveert om niet aan de waarheid (dat er geen 'waarheid' is) ten onder te gaan, realiseerde ze zich niet dat ze door haar vertrouwen op te zeggen in een gewelddadig, cynisch, wreed en zinledig scenario en 'eruit te stappen', zich absoluut niet van alle illusies bevrijdde. Want dat zocht ze: bevrijding, de ontsnapping aan de gedachte dat er geen laatste instantie is die de waarheid vertelt. Maar er is geen ontsnappen aan de grote *Trumanshow*. Ze putte uit het repertoire van de gelovige, maar vond geen 'happy ending'. Ze stapte uit het leven in naam van een illusie.

Peter Claessens is letterkundige, vertaler en essayist. Hij was enige jaren als toneelrecensent verbonden aan De Telegraaf.

3. Citaat uit het theaterblad van Het Nationale Toneel, derde jaargang, nummer 13, p. 15, naar aanleiding van de opvoering (waaraan ik in dit artikel refereer) van Blasted in de regie van Johan Doesburg.

August Hans den Boef
De Titanic zinkt in de Thames
Shakespeare's gefingeerde liefdesleven op het witte doek

> And yet no parent can check the heat of love, therefore, the lovers burned with mutual flames. Nor friend nor servant spoke for them Ovidius, Pyramus and Thisbe

Het werk van Shakespeare is nog nooit zo geëxploiteerd, gerecycled, geplukt, geplunderd, geript en verkracht, maar ook gekoesterd, opgeluxet en gestileerd voor de film als het afgelopen decennium. Die traditie van verfilming is overigens bijna even oud als het medium zelf: honderd jaar geleden was al Shakespeare op het witte doek te zien, uiteraard in Engeland. Het ging om *King John* en gezien de lengte en de toenmalige technische beperkingen alleen om de 'Magna Charta'-scène uit dat stuk. Verantwoordelijk was de toenmaals bekende regisseur/acteur Sir Herbert Beerbohm Tree. De scène van 'La Mort de Cleopatre' van filmpionier Georges Méliès uit datzelfde jaar is helaas verdwenen. In 1900 verfilmde zijn landgenoot Clément Maurice *Romeo et Juliette*, want Fransen houden van liefdesromantiek. Een van de attracties op de Parijse Wereldtentoonstelling van dat jaar was Sarah Bernhardt die gefilmd werd in haar Hamletvertolking. Sindsdien is het werk van Shakespeare honderden keren gedraaid, in schouwburgen en op fabrieksterreinen, in filmstudio's en op heidevelden, in aquaria en op stranden, meer of minder getrouw en meer of minder aangepast aan de smaak van het massapubliek. Want er mogen opera's, orkestsuites, popsongs, balletten en vooral veel spraakmakende toneeluitvoeringen van het oeuvre zijn gemaakt, met de film en later de tv is Shakespeare definitief een deel geworden van de massacultuur.

Voor dit jaar levert een snel onderzoek op het internet al elf titels op, voor 1998 tel ik er zeven, voor 1997 zes en voor 1996 maar liefst dertien. Het lijkt alsof de Shakespeareboom in de filmindustrie zo'n tien jaar geleden begon met Kenneth Branaghs smaakmakende *Henry V*. Een nieuwe aanpak: los van de kostuumsfeer en toch weer niet, maar dicht bij de tekst en zeer expressief; de vrucht van Branaghs jarenlange experimenten met het oeuvre in achteraftheaters. Sindsdien zijn er meer boeiende verfilmingen gekomen. Zo bleek in 1990 opeens geld beschikbaar om Tom Stoppards oude *Rosencranz and Guildenstern Are Dead*, een boeiend stuk over deze Janssen en Janssens uit *Hamlet*, te verfilmen. Cultregisseur Peter Greenaway kwam een jaar later met *Prospero's Books* (met het aanpalende *A Walk Trough Prospero's Library*), zijn exuberante interpretatie van Shakespeare's laatste

stuk, *The Tempest*. Collega Richard Lorraine maakte voor 1995 een schitterende *Richard III* waarin een briljante Ian McKellen in een Britse SS-staat à la jaren dertig rondwaart. In het jubeljaar 1996 was er zowel een adequate *Twelfth Night* van Trevor Nunn met veel geliefde Britse acteurs in de bioscopen te zien, alsmede een wat tegenvallende *Hamlet* van Branagh en vooral ook het grote succes *Romeo + Juliet* van Baz Luhrmann met Leonardo DiCaprio en Claire Danes in de titelrollen. En bij de laatste Oscaruitreiking werd John Maddens *Shakespeare in Love* bedolven onder de prijzen, maar over deze film straks meer.

Braderie

Opvallend is de tendens om de stukken in een andere tijd en/of ruimte te situeren dan Shakespeare had voorgeschreven. De SS-staat van Lorraine en Verona Beach in de jaren negentig van Luhrmann, bijvoorbeeld. Naast dit soort transformaties zijn er nog twee richtingen te onderscheiden: de Hollywood-aanpak voor de tieners (die nu eenmaal het belangrijkste bioscooppubliek vormen) enerzijds, en anderzijds de drang om iets bijzonders met Shakespeare te willen doen, nieuwe kanten aan het werk en leven proberen uit te lichten. Vaak heeft de laatste richting nauwe banden met de vernieuwende toneelpraktijk, zoals bij Branagh.

De tienerfilms zijn die van de romantische liefdesverhalen, maar ook die van de kostuums: de wereld van Shakespeare als een gezellige Elizabethaanse braderie vol loslopende varkentjes, kroezen bier, décolletés en zwaardgevechten. Een themapark eigenlijk, want het moet wel verantwoord aangepakt, opdat de kinderen er iets aan hebben voor educatie. De andere richting zet de psychologie van de personages op scherp, creëert stijlbreuken en huldigt de ironie. Het bijzondere van *Shakespeare in Love* is, dat deze film *beide* richtingen vertegenwoordigt.

Ik ben benieuwd welke van de elf producties voor 1999 zullen beklijven. Sommige bogen op een cast met bekende auteurs, maar het merendeel zal waarschijnlijk de Nederlandse bioscopen niet halen. Wat overigens niet betekent dat ze dan niet goed zijn. Zo is hier nooit de *Tempest* van Jack Bender uit 1998 vertoond, een verfilming die in de pers waarderende stukken opleverde. De handeling is gesitueerd in het Zuiden van Mississippi tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog; Peter Fonda figureert er als een negentiende-eeuwse Prospero.

Binnenkort verschijnt een *Titus* [*Andronicus*] van Julie Taynor, met Jessica Lange en Anthony Hopkins die elkaar in de jaren dertig van deze eeuw naar het leven staan. Verder een *Taming of the Shrew* die gesitueerd is in een Amerikaans highschoolmilieu van onze dagen: *10 Things I Hate About You*.

Plus een *Othello* die een soortgelijke bewerking heeft ondergaan, met Martin Sheen en Julia Stiles: *O*. En hoe zal *Romeo Must Die* zijn, over een Chinese zakenman die in het New York van 1999 verliefd wordt op de dochter van de vijand? De onvermijdelijke Kenneth Branagh komt met een *Love's Labour's Lost. Zal* die film meer succes hebben dan zijn *Hamlet*?

Of *Macbeth in Manhattan* überhaupt onze bioscopen haalt, is de vraag. Deze film toont een theatergroep die aan het stuk werkt waarvan, zoals bekend, bijgelovige acteurs al eeuwenlang de naam niet durven te noemen. Op zich een uitgekauwde aanpak, de verwikkelingen van acteurs die een stuk spelen. Aan de andere kant: in verschillende drama's heeft Shakespeare een toneelstukje verwerkt, waarvan dat in Hamlet het bekendst is. ‘The plays's the thing’, zegt de Deense prins over het zelfgeschreven stukje dat hij door gehuurde acteurs laat uitvoeren om de waarheid over de moord op zijn vader te onthullen. Bekend is ook ‘The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisby’ die Shakespeare in *A Midsummer Night's Dream* laat spelen door de timmerman Peter Quince en de ‘toneelliefhebber’ Nick Bottom. De heren discussiëren over het effect dat het plot op het publiek kan hebben, over de ideale auteur voor bepaalde rollen, de leeftijd waarop een acteur geen vrouwenrollen meer kan spelen, over het nut van een inleiding en over meer onderwerpen die de Shakespeare-receptie later zullen domineren. Die laag is een stuk interessanter dan het hoofdverhaal over feeënkoning Oberon, zijn bediende Puck en Hertog Theseus.

Hamlet en *A Midsummer Night's Dream* zijn misschien daarom erg geliefd bij de meer *sophisticated* Hollywood-regisseurs. Op grond van de acteurs zou er een kassucces kunnen aankomen van Michael Almereyda's *Hamlet*, met Kyle McLachlan als Claudius, Bill Murray als Polonius, Julia Stiles (kennelijk een nieuwe populaire Shakespeareactrice) als Ophelia en Sam Shepard als de geest. Dat laatste is leuk: een toneelschrijver de geest laten spelen. Volgens de geruchten speelde Shakespeare zelf die rol (en was hij niet zo'n goede auteur, de reden waarom hij vrijwel nooit hoofdrollen zou hebben gespeeld). Maar populaire acteurs zijn geen garantie voor succes. Uit buitenlandse kranten zijn al recensies bekend van Michael Hoffmans *A Midsummer Night's Dream* en die beloven weinig goeds. Acteurs als Kevin Kline en Michelle Pfeiffer paraderen in het Toscane van het eind van de negentiende eeuw. Hoogst commercieel, zou je denken: geen Elizabethaans themapark met braderie, maar het Toscane dat zo populair is op de huidige boekenmarkt. Zei niet onlangs AP-directeur Ronald Dietz dat elk boek over Toscane op dit moment verkoopt? *De Standaard* van 20 oktober constateert echter dat het Belgische publiek in slaap valt.

Restaurateurs

De hebbelijkheid om de stukken van Shakespeare te verplaatsen naar een andere tijd en ruimte is niet nieuw. Leonard Bernstein verplaatste *Romeo and Juliet* al veertig jaar geleden naar het New York van de *gangs* in zijn *West Side Story*. Eigenlijk heeft men nooit iets anders gedaan dan Shakespeare aanpassen aan de smaak van een nieuw publiek. Ik had het hier eerder al over de eerste filmversie, de 'Magna Charta'-scène uit *King John*. De auteurs van het standaardwerk *Shakespeare on screen* leggen er de nadruk op dat die scène helemaal niet in het stuk voorkomt: die was er door Beerbohm Tree bijbedacht om beter te voldoen aan het historische beeld dat bij het publiek bestond.

Met dit soort verbeteringen begonnen Shakespeare's opvolgers al in de zeventiende eeuw. Zijn werk werd vergeleken met dat van Franse toneelmakers als Corneille, Racine en Molière en onderworpen aan de poëtica van Boileau en ja, dan is het toch wel vulgair, banaal, rommelig en te weinig geleerd. Dit is overigens geen exclusief Engelse visie: ook onze Joost van den Vondel keurde een groot deel van het oeuvre van Shakespeare af omdat er geen grootse staatkundige gedachten in werden getoond. Shakespeares opvolgers waren echter niet te beroerd om zijn stukken aan te passen, vaak zelfs door elementen uit verschillende stukken te combineren! *Restauration*auteurs heten ze dan ook.

Alleen al de drieëntwintig nieuwe titels die auteurs tussen 1680 en 1755 voor hun verbeteringen kozen, verraden veel. Gelukkig waren die verbeteringen heel herstelbaar, zoals de geschiedenis uitwijst. Hoe populair ze destijds ook waren, de namen van de restaurateurs zijn vergeten, op die van de legendarische acteur/auteur David Garrick na (al was het alleen maar omdat een Britse popmusicus onder dit alias in de jaren zestig van onze eeuw songs van de Rolling Stones coverde). De echte liefhebber kan de namen in een noot vinden, met de titel van het verbeterde Shakespeare' stuk erbij. Ik ben gek op de titels en vooral de ondertitels uit de *Restauration*, ook omdat ze vooruitlopen op de titels van een nieuw literair genre dat in die tijd werd geboren: de roman. Hier zijn ze (de lezer die zelfs niet in de titels is geïnteresseerd, maar wacht op een beschouwing over de film *Shakespeare in Love*, mag direct doorgaan naar de volgende paragraaf):

1. *The History and Fall of Caius Marius*,[1.]
2. *The Misery of Civil War*,[2.]
3. *The Injured Princess*,[3.]
4. *The Rape of Lavinia*,[4.]
5. *The Comical Gallant*,[5.]
6. *Love Betray'd: or The Agreeable Disappointment*,[6.]
7. *The Cobler of Preston*,[7.]
8. *The Cobler of Preston* (jawel, nog een keer),[8.]
9. *The Tragedy of Marcus Brutus*,[9.]

1. Otway, *Romeo and Juliet*,
2. Crowne, *Henry VI*,
3. Durfey, *Cymbeline*,
4. Ravenscroft, *Titus Andronicus*,
5. Dennis, *The Merry Wives of Winsor*,
6. Burnaby, *Twelfth Night*,
7. Christopher Bullock, *The Taming of the Shrew*,
8. Charles Johnson, *The Taming of the Shrew*,
9. John Sheffield, *Julius Caesar*,

10. *Pyramus and Thisbe. A Comic Masque*,[10.]
11. *The Invader of this Country*,[11.]

10. Richard Leveridge, *A Midsummer Night's Dream*,
11. Dennis, *Corolianus*,

12. *The Half Pay Officers*,[12.]
13. *Love in a Forest*,[13.]
14. *Every Body Mistaken*,[14.]
15. *Humfrey Duke of Gloucester*,[15.]
16. *A Historical Tragedy of the Civil Wars in the Reign of King Henry VI*,[16.]
17. *A Cure for a Scold*,[17.]
18. *The Universal Passion*,[18.]
19. *The Modern Receipt: or, A Cure for Love*,[19.]
20. *Marina*,[20.]
21. *Catherine and Petruchio*,[21.]
22. *The Sheep Shearing or, Florizel and Perdita*,[22.]
23. *The Fairies. An Opera*.[23.]

Toeristenindustrie

Over het leven van Shakespeare zijn weinig harde feiten bekend. Ronald Reagan zou tevreden zijn geweest: alle informatie op één A4'tje. Uitgezonderd het testament, met de beroemde passage over het op een na het beste bed dat Shakespeare aan zijn echtgenote Anne Hathaway naliet. Omdat er geen enkel *boek* in het testament wordt genoemd, heeft Mark Twain ooit de stelling geponeerd dat de welvarende burger in Stratford nooit de schrijver van al die stukken en gedichten kon zijn. Want hoe kan een schrijver sterven zonder één boek in zijn buurt? Twain koos daarom voor Francis Bacon als de auteur van al die prachtwerken.

Het ontbreken van biografische details betekent dat elke biograaf en film-scenarist vrijwel zijn hele project moet baseren op speculaties. De eerste bron daarvoor is vaak het oeuvre waarvan wordt verondersteld dat het door Shakespeare is geschreven. Dat hebben Marc Norman & Tom Stoppard voor de film *Shakespeare in Love* dan ook gedaan.

Harold Bloom stelt in zijn recente biografie *Shakespeare, The Invention of the Human* dat het oeuvre eeuwigheidswaarde heeft en dat het zich daarom verzet tegen feministische, marxistische, structuralistische en andere interpretaties die leven en werk in de context willen plaatsen. Los van het feit dat Blooms anti-academische benadering evengoed een typisch verschijnsel is uit het eind van deze eeuw, lijkt hij op iemand die zich druk maakt over een splinter en de balk niet

12. Charles Molloy, *Henry V + Twelfth Night*,
13. Charles Johnson, *As You Like it + A Midsummer Night's Dream*,
14. William Taverner en Dr Brown, *A Comedy of Errors*,
15. Ambrose Phillips, *Henry VI deel 1*,
16. Theophilus Cibber, *Henry VI*,
17. Richard Worsdale, *The Taming of the Shrew*,
18. Jason Miller, *Much Ado About Nothing*,
19. John Carrington, *As You Like it*,
20. George Lillo, *Pericles*,
21. David Garrick, *The Taming of the Shrew*,
22. Macnamara Morgan, *A Winter's Tale*,
23. David Garrick, *A Midsummer Night's Dream*.
    (Als bonus voor de echte liefhebber hier de lijst met 6 titels die ooit aan Shakespeare zijn toegeschreven: *Edward III, Sir John Oldcastle, Thomas Lord Cromwell, The Puritan, The London Prodigal, A Yorkshire Tragedy*, op de eerste na, geen echte Shakespearetitels)

ziet. De grootste bedreiging voor het verschijnsel Shakespeare schuilt namelijk niet in literatuurwetenschappers, zelfs niet in braderieregisseurs, maar in de massacultuur zoals die optreedt in de toeristenindustrie.

Ieder die wel eens in Stratford upon Avon is geweest, kent het gevoel. Je weet van te voren dat er weinig van Shakespeare te zien is, maar je laat je toch verleiden om allerlei tweedehands attracties te bekijken. Zo wandelde ik in de zomer van 1987 naar Anne Hathaway's cottage. Het rieten dak was nieuw -en waarom niet - en de tuin was prachtig. Het huisje was gevuld met de historische bric-à-brac die de westerse pseudomuseale cultuurindustrie overal pleegt neer te zetten. Net als in de woning van dochter Susanne Shakespeare en haar echtgenoot John Hall. Die was arts, dus er staat, ligt en hangt veel

doktersgereedschap uit de zeventiende eeuw dat je doet gruwelen over de toenmalige stand van de medische wetenschap. En hoewel het slechts *waarschijnlijk* is geweest dat Shakespeare heeft leren lezen en schrijven op de jongensschool in Stratford, schuif je aan bij het publiek uit de leegstromende bussen. Pas achteraf vraag je je werkelijk af wat je nu hebt gezien tussen al die dagjesmensen.

Uit eenzelfde halfslachtige houding bezocht ik in de zomer van 1997 het nieuwe Globe Theatre (door omstandigheden zo'n vijftig meter van de oude plaats gereconstrueerd). Ik zag acteurs repeteren voor *Two gentleman of Verona* en ik vroeg mij af of ik nu wel zo graag Shakespeare's werk zou willen zien zoals hij dat zelf misschien heeft opgevoerd, maar toch ook weer niet helemaal zo. Want de ‘nieuwe’ Globe houdt rekening met onze wens om te *zitten* bij een uitvoering, waardoor er minder toeschouwers onderdak krijgen dan vroeger. Een deel zit overigens nog wel in de open lucht en het regent vaak in Londen. Ook zag ik vrouwelijke acteurs, want de nieuwe Globe mag geen Dame Edna-sfeer krijgen. Terwijl het hier toch niet gaat om een plek waar eigentijdse authentieke uitvoeringen komen, maar om een omgeving die een ‘Shakespearegevoel’ moet opwekken.

De populairste attractie in Stratford was destijds een verzameling rekwisieten, decorstukken en foto's uit de tv-serie *Life of Shakespeare* die de BBC in 1978 uitzond. Een paar jaar later was die in ons land ook te zien; Tim Curry speelde de hoofdrol. Het pension - Tranquilla, inderdaad heel rustig, helaas twee jaar later opgeheven - waarin ik in Stratford logeerde, werd gedreven door twee homoseksuele heren, een interessant toeval bij een Shakespeare-pelgrimage, vooral omdat een van hen ook acteur was. Ze waren het met mij eens dat in de tv-serie voor het eerst een relatie werd gelegd tussen ‘the love that dare not speak its name’ en Shakespeare, maar dat bijvoorbeeld de erotische drang om zich in vrouwenkleren te hullen geheel buiten beeld bleef Thema's die al heel lang een rol spelen bij literatuurwetenschappers en toneelmakers die zich met het oeuvre bezighouden.

Shakespeare in Love

Hier zit nu ook een van de gemiste kansen in de film *Shakespeare in Love*: die speelt *niet* met seksuele identiteit. Slechts een kleine ingreep had het scenario op dit punt al kunnen verbeteren. Er is namelijk een scène waarin Viola en Will voor het eerst de liefde gaan bedrijven en Viola zegt dat ze er niet aan gewend is om een man uit te kleden. Ik ook niet, zegt Will. Want het tiener-publiek heeft het niet erg op met homo's en biseksuelen, anders dan in een komische bijrol, denken de producers. Dat geldt ook voor de *crossdressing*: Will verkleed als de meid van Viola is gewoon lollig, net als de jongen die

Juliet moet spelen. *Shakespeare in Love* is ook verder een brave film. Koningin Elizabeth bijvoorbeeld is niet de randdebiel uit *Blackadder II*, maar een gisse tante die veel minder bekrompen is dan haar hovelingen en over een groot gevoel voor humor beschikt. Zo zien rijksvoorlichters dat graag.

In het begin van dit stuk memoreerde ik dat in *Shakespeare in Love* beide richtingen van de verfilmingstraditie zijn vertegenwoordigd. De tieners worden bediend door een romantisch liefdesverhaal in een Elizabethaans themapark met varkentjes en bier, terwijl de liefhebbers allerlei toespelingen op het oeuvre, het leven en de omgeving van Shakespeare en de latere controverses wordt voorgeschoteld. Hiervan heb ik het meest genoten. De theaters mochten in 1593 inderdaad weer open, nadat ze een jaar gesloten waren vanwege de pest. En Shakespeare's rivaal Chistopher Marlowe werd ook werkelijk op 30 mei 1593 vermoord, al kiezen de scenarioschrijvers wel voor de gemakkelijkste historische verklaring (geen complot, maar een simpele kroegruzie). Grappig is het weer dat de auteurs die in de film een auditie doen voor Romeo dezelfde regels van Marlowe hebben gekozen (behalve Viola natuurlijk, die Shakespeare zelf voordraagt).

Het is een aangename verrassing om de historische acteur Richard Burbage in het verhaal te zien fungeren op een manier die zijn legendarische persoonlijkheid recht doet. Waar zouden schrijvers als Shakespeare zijn gebleven als ze niet de beschikking hadden over zulke getalenteerde en loyale spelers? Een andere laag is eveneens interessant: de verwijzing naar de hedendaagse filmindustrie, waar arme scenarioschrijvers afhankelijk zijn. van grillige regisseurs die weer afhankelijk zijn van onbetrouwbare producers die banden met de georganiseerde misdaad hebben, waarvan de vertegenwoordigers zo ijdel zijn dat ze dolgraag een rolletje in de film willen spelen. Je moet onmiddellijk denken aan recente films als *The Player, Get Shorty* en *Bullets over Broadway*.

Jammer dat er geen inleiding bij het scenario is gevoegd waarin Norman & Stoppard hun keuzen toelichten. Ik zou bijvoorbeeld graag weten waarom ze de latere auteur John Webster als een kleine *creep* opvoeren. Hiermee volgen ze het clichébeeld over de schrijver van *The Duchess of Malfi*, terwijl Webster de laatste decennia onder anglisten en theatermakers vol waardering onder de schaduw van Shakespeare vandaan is getrokken. Net als Christopher Marlowe en Cyril Tourneur. Waarom laten Norman & Stoppard wel ‘Kit’ (ze hebben zich gedocumenteerd) Marlowe rondlopen, maar niet de geleerde concurrent Ben Jonson, die pas bereid was collega Shakespeare te prijzen toen die was overleden? Enige explicatie waarom zij Shakespeare *Romeo and Juliet* in 1593 laten schrijven (meestal dateren kenners het een paar jaar later) en ook maar meteen laten doorstarten met

Twelfth Night (waarschijnlijk heeft de Bard eerst nog een stuk of tien andere drama's geschreven) zou evenmin overbodig zijn geweest.

Ik heb waardering voor hun vondst om Shakespeare een affaire te laten hebben met een per definitie onbereikbare dame uit de hogere kringen en vervolgens die kloof te laten sublimeren in de tragedie *Romeo and Juliet*. Het is bekend dat Shakespeare zijn stof haalde uit alle mogelijke literatuur - fictie en nonfictie -die hem onder ogen kwam: uit de verhalen van de antieken en van Boccaccio, uit de kronieken over de Engelse koningen, uit de essays van Montaigne. Maar Shakespeare was ook niet te beroerd om een interessant verhaal over een tijdgenoot die door zijn dochter van zijn bezit werd beroofd, te gebruiken voor *King Lear*. Dus waarom niet de onmogelijke liefde van de toekomstige echtgenote van iemand uit de entourage van de koningin voor een eenvoudige toneelacteur verplaatsen? Bijvoorbeeld naar Verona, en de standverschillen naar politieke, zoals hij dat in zijn Italiaanse bronnen beschreven zag, en bovendien het slot lenen uit het verhaal over Pyramus en Thisbe van Romeinse dichter Ovidius?

Nu is *Romeo and Juliet* een stuk vol prachtige, lyrische passages, maar kan het plot helaas op een postzegel worden samengevat. Er is in Londen al jaren een groep Amerikaanse mannen, The Reduced Shakespeare Company, die het ‘hele’ oeuvre in anderhalf uur speelt, in travestie bovendien. Het is misschien vloeken in de kerk, maar ik vond dat bij *Romeo and Juliet* die reductie geen enkel bezwaar opleverde. Het is een puberdrama: twee oningevulde, identiteitsloze zieltjes worden verliefd, er ontstaat een serie misverstanden en ze doden zichzelf. Eigenlijk nooit ontroerend, eerder komisch. Maar als je het stuk leest of ziet, dan zijn het de woorden die je nog steeds de adem benemen. Wat niet wegneemt dat de identiteit van de personages Romeo en Juliet niet buiten hun woorden bestaat. Qua plot leverde het stuk dan ook de enige pornoverfilming van Shakespeare af (of van enig literair werk ooit) die boeiender was dan het origineel. Ik denk dat Shakespeare een paar jaar later ook zelf vond dat het plot van *Romeo and Juliet* komisch aandeed. Zie de farce ‘The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisby’ die hij in *A Midsummer Night's Dream* stopte. Achteraf werkt die, voor wie daar gevoelig voor is, als een parodie op *Romeo and Juliet*.

Natuurlijk is het paar Will/Viola iets interessanter dan die oningevulde tieners uit Verona: een mooie en begaafde adellijke jongedame die per se wil acteren, bovendien van haar ambitieuze ouders met een man moet trouwen die ze niet aardig vindt en vervolgens haar aanstaande bedriegt met een zelfgekozen minnaar uit de lagere standen die over substantieel artistiek talent beschikt. Alleen: het lijkt wel verdomd veel op het plot voor de *Titanic*-film van James Cameron. Zo'n romantische liefdesverhaal zorgt er met de brave aanpak voor dat *Shakespeare in Love* het niet redt: ondanks de erudiete toe-

spelingen, de humor en de spanning zinkt de Titanic in de Thames.

Trioseks

Het is hoogst jammer dat het gecombineerde talent van Norman & Stoppard niet heeft geleid tot het niveau van bijvoorbeeld Arnold Bennets *The Madness of King Georg*e. Ze hadden allerlei bijzondere elementen uit de tijd van Elizabeth kunnen verweven met een deel van Shakespeare's leven en daarmee een nieuwe visie op het geheel kunnen presenteren. En die hadden ze niet eens zelf behoeven te verzinnen. Wanneer de eigen fantasie van een scenarist tekortschiet, kan hij namelijk te rade gaan bij de literatuur. Bij de romans en verhalen die het leven van Shakespeare tot onderwerp hebben. Ik wil als bewijs voor deze stelling een aantal recente voorbeelden de revue laten passeren.

Het eerste is de roman *Serenissima* van Erica Jong uit 1987. In 1995 werd dit boek herdrukt onder de titel *Shylock's Daughter. A Novel of Love in Venice*, volgens Jong zelf omdat Amerikaanse lezers niet begrepen dat de titel naar de naam van de Venetiaanse republiek verwees. Het verhaal gaat zo. Een door de wol geverfde Amerikaanse actrice maakt in 1984 deel uit van de jury van het Venetiaanse filmfestival. Daarna zal ze een filmversie van *The Merchant of Venice* gaan draaien waarin zij de rol van de dochter van Shylock speelt: Jessica. Toevallig ook nog haar eigen voornaam. In de Dogenstad maakt ze de dingen mee die de soapkijker tegenwoordig van een door de wol geverfde Amerikaanse actrice verwacht, maar ook stuurt een geheimzinnig figuur haar met een fraaie hand op perkament geschreven sonnetten ondertekend door W.S.

Dan wordt het echt interessant: een heksachtige vrouw vraagt haar ‘welke Jessica’ ze is en doet haar een ring om de vinger. Jessica belandt in een andere tijd, namelijk het jaar 1592. De vondst van Jong is deze: omdat de Engelse theaters nu eenmaal gesloten waren vanwege de pest, brachten Shakespeare en zijn minnaar de Earl of Southampton een bezoek aan Venetië. De Amerikaanse Jessica is nu ook echt de dochter van *loan shark* Shylock en zij wordt de geliefde van Shakespeare, zelfs de geheimzinnige *Dark Lady* uit zijn sonnetten. Analoog aan het plot van *Shakespeare in Love* doet de jonge Will in deze persoonlijke ervaringen stof op voor zijn toneel en moet Jessica zich vermommen als een (christelijke) jongeman.

Zeer interessant is *Shylock's Daughter* over de toenmalige positie van de joden in het Venetiaanse *ghetto* en in de rest van Noord-Italië. Anders dan een obligaat politiek correct essay over het antisemitisme bij Shakespeare laat deze roman *zien* hoe joden in de zestiende eeuw werden onderdrukt. Dit alles is toch prachtig materiaal voor een film? Misschien dat de trioseks

tussen Jessica, Shakespeare en Southampton iets te gewaagd is voor Hollywood, maar Venetië en Noord-Italië vormen een ideale locatie voor het huidige bioscooppubliek.

In hetzelfde jaar dat de film *Shakespeare in Love* uitkwam, verscheen *The Shakespeare Stealer* van Gary Blackwood, ook in ons land een bekend kinderboekenauteur. Zijn roman vertoont eveneens analogieën met de film. Blackwood schrijft een kinderboek en kiest voor een kind als hoofdpersoon. Een merkwaardig kind overigens, een wees die bij een dokter in de leer is die een soort steno heeft uitgevonden. De arts verkoopt hem aan een entrepreneur die hem naar de Globe stuurt om *Hamlet* te stenograferen. Dan kan deze het stuk zelf in de provincie kan brengen, zonder kosten. Een praktijk die wel vaker voorkwam; zo is er ook een pirateneditie van *Romeo and Juliet* gemaakt, lang vóór Shakespeare het stuk liet uitgeven.

De jongen wordt echter zo gegrepen door het toneelspel, dat hij zich aansluit bij de troep. Gedetailleerd en zonder saai te worden vertelt Blackwood over het dagelijks leven van een zeventiende-eeuwse toneelleerling. Uiteraard heeft hij te maken met de beperkingen van het genre: de jongen wordt niet in zijn achterwerk genomen. Maar een van zijn begaafdere collegaatjes blijkt een meisje dat graag acteur wil worden. Leuk is dat het kind na de ontdekking toch haar ambities volgt: ze leert Frans en vertrekt vervolgens naar Parijs, waar wel de onzedelijke praktijk bestaat om dames op het toneel te laten paraderen. Als Viola echt gewild had, denkt de filmkijker, dan had zij dat ook gedaan.

Boeiend is ook het optreden van Shakespeare's troep voor koningin Elizabeth. Van een afstand wordt de jongen verblind door het uiterlijk van ‘Queen Gloriana’, maar als hij haar hand kust, ziet hij hoe het gezicht van een zeer oude vrouw door het blanketsel heen breekt. Goed is Blackwood ook in het schetsen van het gevaar dat de gemiddelde passant in het toenmalige Londen liep, waar je vermoord werd als je in de verkeerde buurt belandde. Net als Jong staat hij stil bij de positie van de joden: in Engeland woonde destijds geen enkele jood meer, want ze waren verdreven of gekerstend.

Kortom, ook *The Shakespeare Stealer* verschaft beter materiaal dan het scenario van Norman & Stoppard.

Hazensoep

Dat geldt ook voor het schitterende *Mrs Shakespeare. The Complete Works* van Robert Nye (1993). Nye publiceerde eerder de lijvige roman *Falstaff*, een personage dat in de Restauration te ordinair en banaal werd geoordeeld, maar veel later en terecht tot hoofdpersoon van toneelstukken en opera's promoveerde. Deze keer is de heldin en de verteller de echtgenote van

Shakespeare, Anne Hathaway, die van ‘het twee na beste bed’, en Nye onthult waarom dat bed zo werd aangeduid. Het is het bed waarin ze met haar echtgenoot allerlei rollen moest spelen: als Kate, Juliet, Desdemona, Ophelia, Cleopatra, de dochter van Antiochos, de drie dochters van Lear. Elke scène eindigde met een copulatie waarin Shakespeare een stuk enthousiaster fungeerde dan bij andere gelegenheden. ‘That bed was a private playhouse where we acted out together his dreams and his fantasies’.

Ze vertelt ook hoe zij jongenskleren aantrok en Shakespeare zich in haar jurken hulde en hoe ze daarbij in de spiegel keken. En uiteraard schampert zij over zijn relatie met Southampton, die ze Henry Rizley (= Wriothesley) noemt. Behalve informatie over hoe Shakespeare in Londen woont als ze hem een keer opzoekt en over kinderen en ouders, krijgen we ook recepten voor hazensoep en melkpudding te lezen. Scenarioschrijvers, waar was u? Zij is de *Dark Lady* uit de sonnetten, suggereert Nye, en waarom niet?

Die laatste vraag beantwoordt Nye in een volgend boek weer op een heel andere manier. *The Late Mr Shakespeare* verscheen dit jaar. De *Dark Lady* was de mulattin Lucy Negro, houdster van een bordeel waarin alles wat de klanten maar willen door de dames (en heren) gespeeld kon worden (ook weer ‘a private playhouse’!). Het lijkt er een beetje op dat Nye pas met deze fenomenale biografische roman over Shakespeare kon beginnen, nadat hij met *Mrs Shakespeare* het terrein had verkend. Zoals Frédéric Vitoux eerst het boek over de kat van Céline - *Bébert* - schreef voor hij zijn handtekening zette onder een contract over het leven van het baasje. *The Late Mr Shakespeare* is eigenlijk een biografie, waarin Nye zijn ontzagwekkende eruditie over leven en werk de vrije loop laat. Maar anders dan de al genoemde biografie van Harold Bloom is het een antibiografie: Nye presenteert zijn speculaties als fictie.

De verteller van de roman is Robert Reynolds, alias Pickleherring, een voormalige acteur die als oude man de eerste biografie van Shakespeare schrijft, in een zolderkamertje boven een Londens bordeel. Hij heeft de beroemde man decennialang meegemaakt en speelde als jongen veel van de vrouwenrollen (want die zijn toch het interessantst) waarmee die beroemd werd. Nye's roman loopt werkelijk over van de al dan niet gefingeerde, verrassende en humoristische anekdotes over Shakespeare en zijn tijdgenoten. Ik zal er een noemen. Een adellijke dame raakt erg onder de indruk van Richard Burbage en niet alleen maar van de manier waarop hij Richard III speelt. Als ze het theater verlaat, maken ze een afspraak: Burbage zal later op de avond bij haar thuis aankloppen en zich melden als Richard III. Shakespeare luistert het gesprek af, zorgt dat hij eerder arriveert en wanneer hij de dame in bed entertaint en een bediende aankondigt dat Richard III aan de deur staat, schreeuwt hij uit: ‘Willem de Veroveraar kwam voor Richard III’. Wat histo-

risch juist is en ook in verschillende opzichten. Uit Nyes boek kan wel voor tien films worden geput.

Spelen met Shaxpur

Met zijn keuze voor tijdgenoot ‘Pekelharing’ lost Nye heel slim een groot probleem op.

Die oude acteur hoeft namelijk geen rekening te houden met de drie eeuwen aan Shakespeare-literatuur die na hem verscheen! Want iedereen die zich in het werk van Shakespeare verdiept, weet hoe de loodzware last van de Shakespeare-kunde op zijn schouders kan nederdalen. Heb je wel genoeg secundaire literatuur doorgeworsteld? Heb je wel de editie gebruikt die de beste voetnoten bevat? Ik bof nog dat ik ben opgegroeid in de nadagen van de literatuuropvatting die het werk centraal stelde en met dédain neerkeek op literatuurwetenschappers die persoon en werk met elkaar in verband brengen, dus minder last heb van de jaarlijks groeiende last aan biografieën. Anders is het wanneer auteurs spelen met Shakespeare, zoals Nye, hoe erudiet hij ook blijkt te zijn. Dan voel je die last niet. Mijn grote bezwaar tegen veel Shakespeare-verfilmingen is juist dat ze niet echt durven te spelen. Dat ze auteur en oeuvre te serieus nemen, ook en misschien vooral ook wanneer ze op een massapubliek mikken. Waarom zoveel moeite doen het materiaal, dan wel het leven van Shakespeare zorgvuldig te lenen in plaats van zelf iets nieuws te maken dat gewoon door de tijd en de sfeer en de taal is geïnspireerd? Lekker onbekommerd genieten van domme koninginnen, sluwe hovelingen, gestoorde ontdekkingsreizigers, corrupte ambtenaren, wrede politici en vooral de prachtige ironie en sarcasme waarmee hun zinnen zijn geformuleerd? Daarvoor is het leven en werk van William Shakespeare (23 april 1564 - 23 april 1616) even onbelangrijk en even belangrijk materiaal als andere bronnen.

Spelen met Shakespeare deed Mark Twain al meer dan honderd jaar geleden in zijn verhaal ‘Date 1601. Conversation, as it was by the Social Fireside, in the time of the Tudors’. Aan het hof van Elizabeth zijn op een avond behalve de koningin zelf en een aantal hofdames ook de ontdekkingsreiziger Walter Raleigh, de auteurs Ben Jonson en Master Shaxpur (een van de vele overgeleverde spellingswijzen, ‘Shagsshaft’ is nog grappiger) aanwezig. Het verhaal begint als de koningin uitroept dat ze nu een wind heeft gehoord, zoals ze in al haar achtenzestig jaren nooit heeft meegemaakt. De verschillende aanwezigen passeren de revue - een vijftienjarige hofdame is al bij voorbaat vrijgepleit omdat je volgens de koningin op die leeftijd alleen maar een benauwd piepje kan produceren. Uiteindelijk blijkt Raleigh de dader te zijn; hij laat als bewijs een nog vervaarlijker scheet horen en voegt daaraan toe dat, hoe-

wel deze petomanische donder in heel Engeland door niemand kan worden overtroffen, hij toch niet zijn dag had. De verteller is een schenker die af en toe wegvlucht omdat hij de doordringende stank niet kan verdragen, dit in tegenstelling kennelijk tot het beschaafde gezelschap.

Twain vervolgt met merkwaardige seksuele gewoonten in Frankrijk, waarover Master Shaxpur bij Montaigne zegt te hebben gelezen. Zoals weduwen in Périgord die een replica van een ontspannen fallus om de nek dragen. Bij ons doen ze dat ook, schatert de koningin, maar dan dragen ze hem tussen de benen, als ze met een nieuwe minnaar copuleren en dan is die niet ontspannen! In ieder geval is dit materiaal *wel* gebruikt door een moderne scenarioschrijver. Want het team achter *Blackadder* kent vanzelfsprekend zijn Twain.

En als ik er eens goed over nadenk: de verzamelde banden van *Blackadder II* zijn mij eigenlijk heel wat meer waard dan het merendeel van de recente shakespeariana waar de videotheek vol mee staat.

Literatuur

Gary Blackwood, *The Shakespeare Stealer*. New York 1998.
Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*. Londen 1998.
Sandra Clark (red.), *Shakespeare made fit. Restauration adaptions of Shakespeare*. Londen 1997.
Erica Jong, *Serenissima*. New York 1987 (in 1995 herdrukt als *Shylock's Daughter. A Novel of Love in Venice)*.
Marc Norman en Tom Stoppard, *Shakespeare in Love. A Screenplay*. New York 1998.
Robert Nye, *The Late Mr Shakespeare*. Londen 1999.
Robert Nye, *Mrs Shakespeare. The Complete Works*. Londen 1993. Kenneth S. Rothwell en Annabelle Henkin Melzer, *Shakespeare on screen. An international Filmography & Videography*. Londen 1990.
Mark Twain, *1601 and Is Shakespeare dead?* New York 1996. Voorwoord Shelley Fisher Fishkin, introductie Erica Jong en nawoord Leslie Fiedler.

August Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan het MIM (Instituut voor Media en Informatiemanagement) te Amsterdam.

Poste Restante
Ron Elshout

Blijmoedig grommend
Over de poëzie van Piet Gerbrandy

In Vrij Nederland van 5 juni 1999 werd een interview gepubliceerd met dirigent en componist Micha Hamel. ‘Al het mooie, dat maak ik liever zelf is een soort credo van me,’ zegt hij. Wanneer zijn liederencyclus Nalatige liederen ter sprake komt waarvoor hij teksten gebruikte van moderne Nederlandse dichters, noemt hij Piet Gerbrandy ‘een van de beste dichters die ik ooit heb gelezen.’ Ook de flaptekst van Gerbrandy's tweede bundel brengt zijn poëzie in verband met schoonheid: ‘Mooi en ontroerend.’ De poëzie van Piet Gerbrandy mooi?

Wie zijn eerste bundel, Weloverwogen en onopgemerkt, leest, ontmoet een zwarte romanticus die zichzelf al in het motto ‘moed’ lijkt in te spreken: ‘you must go on, I can't go on, I'll go on.’ De nacht zit hem, volgens het eerste gedicht ‘als gegoten’ en zon komt niet in hem op, meldt hij dubbelzinnig. Hij is iemand die voor de gezelligheid spuugt op de withete stalen plaat die zich tussen u en mij bevindt. Dat lijkt een druppel op een gloeiende plaat chagrijn.

Soms kijkt hij naar de toekomst en wenst zich zijn oude dag als volgt: ‘Goedgehumeurd lulkoek vertrappend / honderd willen worden. // Soms, want dat niets meer hoefde, / slempend honderd willen zijn // ten einde onbekommerd voor veel geld / gezwets verkopend, hulpjes onder / kwijlend net te doen of je gek was, // incontinent aanmaningen verscheurend.’ Het is een dwarse, grimmighumoristische vlucht uit een minstens even onaantrekkelijk heden:

Doorzon blues

Men woont in rot beton en hoest
en wie niet horen wil zal nooit meer horen.

Negeert met gruwzaam spel wat
aan akkoorden onderligt, slaakt
kleppen die beter, vermorzelt
scheurt rieten, snerpt rochelt
vermaakt zich tot wreekt.

Want klopboor wacht tot buurman
wiens puistenzoon de moeder
pijpt schuimbekkend al zijn schrootjes
maalt tot moes.

Toen Gerbrandy in de Volkskrant van 23 juli 1999 als poëziecriticus een poëzie-indeling noteerde, verstrekte hij in de beschrijving van één van de klassen een zelfportret, toen hij de dichters beschreef ‘die een zo groot mogelijke afstand tussen hun poëtisch idioom en het algemeen beschaafd Nederlands willen scheppen. Deze methode veroorzaakt een vervreemding die bij de lezer ieder automatisme uitschakelt en hem noodzaakt de poëzie stap voor stap te veroveren, als was hij bezig een nieuw taal te leren. Als bezwaar tegen dit soort poëzie wordt wel aangevoerd dat ze gemaniëreerd is en op effectbejag berust -maar is niet alle kunst een vorm van effectbejag?’ Die retorische vraag op het eind ruikt enigszins naar een verontschuldiging, die wat mij betreft onnodig is, maar blijkbaar is Gerbrandy

zich het ‘gemaniëreerde’ van de en dus ook zijn poëzie uitstekend bewust. Welke nieuwe taal leert een lezer als hij Gerbrandy's gedichten verovert? Het vervreemdende effect waar zijn poëzie op aan lijkt te sturen is

dat van een vrijwel constante walging. Door zijn ontluisterende taalgebruik weet hij veel in een viezig licht te plaatsen. Seks is ‘zich op haar als een beest’ aanstellen met als resultaat ‘een snor vol slijm’. Een baantje zwemmen komt neer op: ‘Tussen lillende ontbinding / trap ik mij in water voort / mongolen en geblutste nimfen / knikken meewarig mij toe. // Ik hijg, verrek een lies, / verslik mij vies. Mijn bril // schouwt plukjes haar, voldongen / aarzen en dolende pleisters, // In het ondiepe roddelen de feeksen.’

Aan het woord is dus steeds een illusieloze, maar tamelijk goedgehumeurde brombeer. De reacties op zijn idioom zijn afhankelijk van je eigen gesteldheid. Op sommige momenten irriteert zijn cynisme, soms word ik wat lacherig van zijn afstandelijk-ironische beschrijvingen zoals die van een bezoek aan een pretpark. Het holle vertier dat men daar kan ‘beleven’ legt hij genadeloos bloot in zijn in gebiedene wijs gestelde kurkdroge vaststellingen: ‘In pretpark het gerepte is het leuk. // De molen legt uw sleur een kokkend / zwijgen op. Bestijg de trap / van staal, glijd stroef te pletter. // Klim een rek en kom weer naar beneden. / Wip u in hoger sferen. Schommel / zomaar nergens heen // Loop tot op het merg / verbrand bij dure zelfbediening / in de weg. Lik uit / voor wesp zich meester maakt / van ijs en limonade. // Praten met de knuffelmuur / is een unieke must. // Verzuip in stilstaand water. / Wees vacant.’

Meestal treft het besef, dat dit een ironisch, sarcastisch en cynisch bevechten is van de verschrikkelijke lelijkheid van het bestaan. Achter al deze zwarte romantiek verschuilt zich wel degelijk een romanticus pur sang die na en in zijn hulpeloze gekerm ‘snakt naar verlos’. De titel van de bundel slaat dat ook niet in eerste instantie op de hele bundel, maar op het in het laatste gedicht beschreven (gewenste?) levenseinde met ‘My Favorite Things’ van John Coltrane op de walkman.

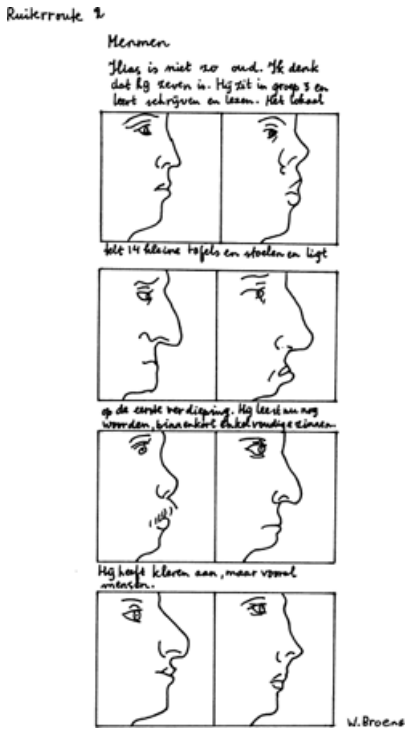
In zijn tweede bundel, Nors en zonder haten, zet zich deze laatdunkende, opzettelijk in laag bij de grondse taal geuite toon voort, maar Gerbrandy's taal wordt (nog) weerbarstiger, geconstrueerder en soms zelfs ongrammaticaal. Hij laat nogal eens lidwoorden weg en schrijft elliptische zinnen. Vreemd genoeg leidt dat tot knoestige poëzie die de tweede bundel lyrischer maakt dan de eerste. Een Gerbrandy-beschrijving van een treinreisje:

> Dit comfortabel hok vervoert
> ons dwars door striemen
> van bevroren wateren. Van a
>
> gaan wij naar o en sloten wieken
> staag de duffe rondgang hunner
>
> maling. Dure lucht, ontblote
> gading prijst ons fleurig tijdschrift
>
> aan en achter breukloos glas
>
> het priemend rood, het bronsgepunt,
> het onontbeerlijk hamertje voor nood.
>
> Wilt u ook graag ontsporen?
> Leeg eerst rails.
>
> Waar afwijkt zal onthoofden, zal wel nooit.

Van Alpha tot Omega ligt zo'n treinreis vast, maar wie wil ontsnappen heeft een hamertje nodig of een ontsporing en dat kan alleen als er rails ligt. Als die er eenmaal ligt, is ontsporen bijna onmogelijk, Gerbrandy wil, geloof ik, wel ontsnappen, maar weet vervolgens niet ‘wat met het ontzettende / dat altoos altoos elders’ aan te vangen. En dus zit hij grimmig in die trein. Vanuit die spanning onthoofdt hij zijn zinnen en gromt nors en gretig zijn blues.

Piet Gerbrandy, *Weloverwogen en onopgemerkt*. Amsterdam, Meulenhoff, 1996 en *Nors en zonder haten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1999.

[Ruiterroute 2 - Willem Broens]


Ruiterroute 2
Hermen
Hans is niet zo oud. Hij denkt
dat hij zeven is. Hij zit in groep 3 en
leert schrijven en lezen. Het lokaal
telt 14 kleine tafels en stoelen en ligt
op de eerste verdieping. Hij leert nu nog
woorden, binnenkort enkele zinnetjes.
Hij heeft kleren aan, maar vooral
vriendjes.
W. Broens

In memoriam Johan Diepstraten (1951-1999)

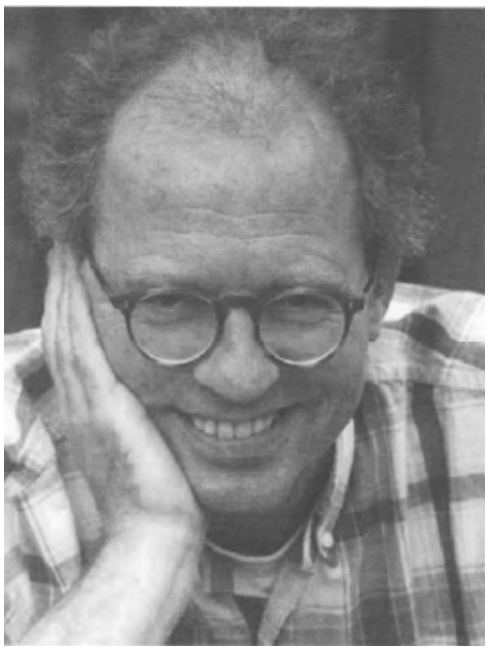


foto: Johan van Gurp

Op maandag 13 september jl. overleed op 48-jarige leeftijd Johan Diepstraten.

Johan Diepstraten werkte als leraar Nederlands in Breda, schreef onder meer kinderboeken en was medewerker van het literaire radioprogramma *Het zout in de pap*. Vanaf 1993 was hij als literatuur- en tv-criticus verbonden aan dagblad BN/De Stem.

Johan Diepstraten was van september 1979 tot juni 1988 redacteur van BZZLLETIN. In die periode verschenen van BZZLLETIN enkele legendarische nummers, en daar had Johan een groot aandeel in. De oplage steeg destijds tot 20.000 exemplaren.

Johan was een inspirerende en geestdriftige persoonlijkheid. Alles wat hij ondernam, deed hij intens en vol overgave. Het was altijd leuk om met hem samen te werken. Helaas is er nu een periode definitief afgesloten, waar ik met heel veel plezier aan terugdenk.

Hieronder enkele persoonlijke herinneringen aan Johan Diepstraten van Camiel Hamans, hoofdredacteur van BN/De Stem en van de door hem zeer bewonderde thrillerauteur Robert Goddard.

Phil Muysson

Amice,

‘Vriend, welkom,’ was het eerste dat Johan tegen me zei, zo'n kleine tien jaar geleden, toen ik mijn weg naar het Zuiden terugvond. Ik was verbaasd, niet over dat welkom, want zo'n woord hoorde bij Johan's open aard. Het was het predikaat vriend, waardoor ik verrast werd. We kenden elkaar al meer dan twee decennia, maar op gepaste afstand.

Want toen Johan naar Amsterdam kwam om de laatste hand te leggen aan zijn op dat moment reeds grote kennis van de letteren, was ik al een ouderejaars en die bezagen het jonge grut dat zich nog moest bewijzen op zijn best met vaderlijke minzaamheid. Maar Johan bewees zich vrijwel meteen. Niet met luidruchtig geschal in wat indertijd de democratische besluitvorming heette en naderhand niet veel meer dan een stalinistische samenzwering bleek, doch op het terrein waarvoor we allemaal eigenlijk naar Amsterdam waren gekomen: de letteren.

Er was een klein groepje, Brabanders voornamelijk, dat zonder zwaarwichtigheid maar wel met veel gezelligheid zijn eigen plekje bevocht aan de rand van de literatuur. Met een knipoog, maar desondanks met inzet. De letteren waren immers hun grond van bestaan. Johan was een der peilers van dat clubje. Ik hoorde er niet bij, het verschil in jaar van aankomst bleef tellen, maar wat belangrijker was, ik was Limburger, geen Brabander en ik moest dus een grotere mond opzetten om mezelf te overtuigen.

Johan had dat niet nodig, hij studeerde serieus en systematisch en als het tijd was om de zinnen te verzetten, speelde hij met woordjes en met zinnen, een glaasje bier onder handbereik en met een wakend oog op het tv-scherm in de hoek. Zo was Johan immers ook. De literatuur was niet alleen zijn lust en vooral zijn leven, hij was ook een normaal, absoluut niet pretentieus in hogere sferen levend, mens. Een pint, zoals hij zijn versnapering placht te noemen, een voetbalwedstrijd en een Jos van der Valkshow waren even belangrijk als de nieuwste Haasse of de bestverkopende 't Hart.

In de jaren daarna werd de fysieke afstand wat groter. Ik bleef in Amsterdam, maar toch was het niet lastig Johan te volgen. Zijn naam dook met regelmaat op en zijn vertrouwde stem weerklonk via de radio. Hij schreef in de krant en maakte BZZLLETIN, waarin hij diepgravende gesprekken publiceerde met schrijvers. Niet over hun laatste verhouding of hun problematische jeugd, maar over waar het werkelijk om gaat: hun werk. Dat bleek hij elke keer weer zo uitputtend bestudeerd te hebben, dat hij al snel de naam kreeg de beste literaire interviewer van Nederland te zijn.

En hij wist ook anderen aan het schrijven te krijgen. BZZLLETIN had het plan opgevat een speciaal nummer aan Jan Hanlo te wijden en het was Johan die mij overhaalde ook eens voor niet vakgenoten te schrijven en mijn doctoraalscriptie tot een leesbaar stuk om te werken. Driemaal in de week belde hij op. Nooit boos dat het verhaal er nog niet was, maar steeds aanmoedigend. Hij begreep hoe lastig het was te selecteren, over dode punten heen te komen en helder te formuleren. Het was niet langer ik, die Johan vriendelijk vaderlijke woordjes toevoegde, de rollen waren omgekeerd.

Vandaar dat ik verbaasd was dat hij me tien jaar geleden met het gelijkwaardige vriend betitelde. Johan was iemand in de letteren en in de literaire journalistiek, ik niet veel meer dan een overmoedige nobody.

Johan had zich net opnieuw verbonden aan De Stem om wekelijks de vaderlandse literaire productie aan zijn welwillende oordeel te onderwerpen, toen ik hier begon als regelaar en zodoende kregen we

directer met elkaar van doen, ook buiten het zakelijke. Als Johan een nieuw kinderboek gepubliceerd had, gooide hij het de volgende morgen zelf meteen in mijn bus, want hij wilde weten wat zijn echte publiek, onder meer mijn dochters, ervan vonden. Spraken we elkaar per telefoon, in de boekwinkel, op straat of aan de tap, dan wist Johan zich altijd een van mijn laatste stukjes te herinneren. Over de mislukte sprak hij niet, want je moest een schrijver, ook een inktkoelie voor een dagblad, slechts beoordelen op zijn beste prestaties.

Een paar maanden geleden moest Johan me vertellen dat het vrijwel met hem gedaan was. We hebben samen hard gehuild. Nooit meer je kinderen te zien opgroeien, nooit meer de nieuwste romans te kunnen lezen en van de waarde daarvan zelfs de minst geïnteresseerden te kunnen overtuigen en nooit meer zelf woordjes die van belang zijn op te mogen schrijven, het was een vreselijk en onvoorstelbaar vooruitzicht. Toch zag de eeuwige optimist Johan ook hieraan weer een zonzijde. Hij kreeg nu nog een paar maanden de gelegenheid te worden wat hij altijd had willen zijn: schrijver. En dat heeft hij, zoals steeds, met alle inzet, gedaan. Tweemaal per week liet hij de lezers van onze krant zien wat werkelijk de moeite van het leven, van zíjn leven, waard geweest was.

In zijn boek *Made in USA* hoort Jan Cremer over de te vroege dood van zijn vriend en collega Gustave Asselbergs. Hij heeft de neiging, schrijft hij, de lange ladder naar boven op te hollen en God goed door elkaar te schudden want ‘je hebt godverdomme weer de verkeerde te pakken genomen’. Datzelfde voel ik nu ook. Johan had eindelijk zijn bestemming gevonden, schrijven over wat er toe doet, en dat had nog jaren voort moeten duren.

Aan het eind van de Roomse begrafenisliturgie zingt het koor normaal ‘In paradisum angeli te deducant’, naar het paradijs vergezellen je de engelen. Die engelen heeft Johan niet nodig: in paradisum tuae litterae te deducant, naar de onvergankelijke eeuwigheid vergezellen je je letters.

Die woorden blijven voortbestaan, Johan, desondanks zal ik je missen.

Camiel Hamans

Johan Diepstraten

I only met Johan three times in all, most recently at his home in Breda last spring. I cannot claim to have known him well. Yet, strangely, I felt as if I did - despite a certain old-fashioned sense of courtesy on his part that meant I was never able to persuade him to call me ‘Robert’ rather than ‘Mr Goddard’. It was, in truth, impossible not to be charmed by his ready humour, his warm-hearted enthusiasm for books and his sympathy for the strangeness of the writing process. He was kind enough to tell me more than once how much he enjoyed my books. Remembering him now, *I* wish I had told *him* how much I enjoyed our periodic encounters. I shall miss them.

Robert Goddard

[Nummer 270]

Voor de lezers
van de redactie

Kees 't Hart, Thomas Rosenboom en P.F. Thomése hebben als auteur op het eerste gezicht schijnbaar weinig gemeenschappelijks. Ze delen hoogstens een voorliefde voor ‘het vertellen van een verhaal’. Wie hun werk aan een nadere beschouwing onderwerpt, ziet tussen deze overigens zeer verschillend geaarde auteurs echter wel degelijk meer overeenkomsten. Zo situeerden zowel 't Hart, Rosenboom als Thomése hun recent verschenen romans - respectievelijk *De revue*, *Publieke werken* en *Het zesde bedrijf* -in een al dan niet ver verleden. Uit het werk van genoemde auteurs spreekt, behalve een zekere fascinatie voor het historische, echter vooral een evident vakmanschap, dat zich uit in een specifieke aandacht voor de vorm en voor de intrige van het verhaal.

De redactie van BZZLLETIN heeft via de in dit nummer opgenomen essays en interviews niet alleen geprobeerd erachter te komen waarom de drie genoemde auteurs ervoor kozen om hun romans in het verleden te situeren, maar was er met name op uit een duidelijker zicht te krijgen op de literatuur- en levensopvatting van Kees 't Hart, Thomas Rosenboom en P.F. Thomése.

Willem Broens en Yves van Kempen
Een exercitie tegen het vormeloze
In gesprek met P.F. Thomése

P.F. Thomése werd in 1958 geboren te Doetinchem, ging in 's Hertogenbosch naar school en studeerde een jaar geschiedenis in Amsterdam. Omdat die studie hem niet beviel, ging hij de journalistiek in. In 1990 debuteerde hij met *Zuidland*, een verhalenbundel waarmee hij meteen de AKO-Literatuurprijs won. Vier jaar later verscheen zijn roman *Heldenjaren*, in 1996 gevolgd door de novellen *Haagse liefde & De vieze engel* Vorig jaar publiceerde zijn de roman *Het zesde bedrijf*.

Jan van der Does, Heer van Noordwijk, en de ontdekkingsreiziger Jacob Roggeveen, twee protagonisten uit Zuidland, *zijn net* als *Etta Palm, hoofdrolspeelster uit* Het zesde bedrijf, *historische figuren. Bovenkamp uit* De vieze engel *is een restaurateur van door de tijd aangetaste plafondschilderingen en afbeeldingen. Welke aantrekkingskracht heeft de historie op je?*

P.F. Thomése (foto: Hans Vermeulen)

Die moet er van kinds af aan zijn geweest. Uiteindelijk ben ik niet zomaar geschiedenis gaan studeren. Vreemd genoeg heb ik nooit van historische romans gehouden, een Vestdijk-manie heb ik bijvoorbeeld nooit gehad. Wel interesseerden me legendes en mythen, de Koning Arthurverhalen en de geschiedenis van Odysseus. Homerus leerde ik kennen dankzij een reeks die, als ik mij dat goed herinner, *De gouden sleutel* heette met daarin afleveringen als *Het houten paard*.

Zuidland *is doortrokken van de idee van vergankelijkheid, vergeefsheid en nietigheid. Twee voorbeelden om dat te verduidelijken: 'Men bouwt wat toch verloren gaat - en dat het nutteloos is dit te weten' en: 'God was onverschilligheid'. Is dat een opvatting die je ook op de geschiedenis kunt betrekken?*

Dat vergankelijke is het sterkst terug te vinden in *Zuidland*. Het is nooit mijn bedoeling geweest historische verhalen of romans te schrijven. Ik kwam bij toeval op die figuren. Ze troffen me door wat ze ondernamen, om hun greep naar het hogere, hun hang naar het onbekende. Een personage als Roggeveen uit 'Zuidland' vond ik uiterst boeiend; iemand die in navolging van zijn vader zijn hele leven inzet om een continent te ontdekken dat niet blijkt te bestaan.

Het verhaal 'Leviathan' ontstond al even toevallig omdat ik een prent van een gestrande walvis zag. Zoals het dier daarop aangespoeld ligt, lijkt het door een onbekende, ongrijpbare macht te zijn gezonden, omringd met mensen die de tekenen daarvan niet meer kunnen lezen. *Zuidland* is in feite

een verhalentrilogie in de geest van wat Piet Meeuse in zijn essaybundel *Oud nieuws* ‘sterke verhalen’ noemt. Geen historische reconstructies maar mythische vertellingen.

In Zuidland *beschrijf je de zee als een plaats waar ‘alle verschrikkingen der Openbaring ontzegeld waren’. Zo'n omschrijving geldt net zo goed de geschiedenis*.
Inderdaad, de geschiedenis als een doos van Pandora, als een gruwel- of rariteitenkabinet. Overigens gaan die verhalen niet over geschiedenis in de zin van ‘de dingen die voorbijgaan’. Zij beschrijven wat voorbij is, en daardoor niet meer begrepen kan worden. Daarom projecteer ik het verhaal *Zuidland* in die verte van de vader, in wezen een domme man. Zijn zoon erft vervolgens de kaarten van dat gebied en oefent daarmee op het droge. Dat is uiteraard een onmogelijke exercitie, want wat die vader in zijn kop had, kan de zoon niet meer achterhalen.

In Heldenjaren *voer je Herman Visch op als een soort alter ego van jezelf. Feitelijk presenteer je in die roman een persoonlijke geschiedenis*.

Ik was al met die roman bezig voordat ik de Zuidlandbundel publiceerde. Alleen kwam ik er toen niet uit omdat het boek voor een deel inderdaad autobiografisch is. Al schrijvende ontdekte ik de vormeloosheid van het autobiografische. Je weet nauwelijks wat je moet weergeven. Moet je een atmosfeer van vroeger pakken? Gaat het je om identiteit? Of om het anekdotische? Vragen waar ik destijds onvoldoende uitkwam. Intussen was me duidelijk dat ik in tegenstelling tot de historische roman wel van de initiatieroman hield. Van *De Avonden* bijvoorbeeld, *The Catcher in the Rye* en *Opwaaiende zomerjurken*. Van Thomas Manns *Tonio Kröger* en Alain-Fourniers *Le Grand Meaulnes*. Het is een genre dat me boeit omdat die levensfase me interesseert. Je bent in die jaren overgevoelig, en tegelijkertijd sluipt de kitsch als een eerste vorm van het bewuste je denken binnen. In die overgang van kind naar bewust individu zit behalve het verraad tegelijkertijd iets moois, omdat je door die bewustwording begint te begrijpen wat je doet en wat je zou willen.

Je hebt het gevoel voor iets voorbestemd te zijn. Je weet ineens dat je een identiteit hebt en daarmee een lotsbestemming waarmee je iets moet doen. Een gedachte die beslist in die periode van mijn leven een rol heeft gespeeld. Omstreeks de laatste jaren van de middelbare school en dat ene jaar waarin ik studeerde.

Veel van je personages worden een moment uitgetild uit hun naamloosheid, worden even helden. Maar in de beschrijving van hun daden is de ironie nooit ver weg.

Voor Herman Visch geldt dat zeker, maar niet minder voor Van Poel van Avezaath, Bovenkamp en Etta Palm. Om me tot Herman Visch te beperken: zelf voelt hij zich een held, maar ik portretteer hem ironisch. Die ambivalentie is door mij bewust gezocht. Je liegt wel vaker over je verleden. Terugkijkend weet ik dat ik in de tijd van mijn eerste schrijfoefeningen het idee had voor een bijzonder lot voorbeschikt te zijn en dat niemand het opmerkte. De gedachte dat geen mens in de gaten heeft wie je bent, het Repelsteeltjegevoel, is echter iets vormeloos. Iets wat zich toen nog aan me onttrok, maar waaraan ik wel even heb geraakt. Ondertussen zet je eerste vriendin je aan de dijk, begrijpen je ouders je niet en je docenten nog minder. Uitblinken doe je toch vooral in je eigen hoofd. Uit die situatie is Herman Visch voortgekomen. Uit dat sterke besef vernederd te zijn, gecombineerd met de mogelijkheid van zijn verheffing in de literatuur, de plaats waar hij uiteindelijk tijdloos gemaakt kon worden.

In 'De vieze engel' is het Bovenkamp die plotseling boven zichzelf wordt uitgetild; de restaurateur wordt ongewild een bewonderd kunstenaar. Die gedaanteverandering ontregelt hem. Van desoriëntatie hebben meer van je personages last; Etta Palm misschien zelfs het meest.

Ik vraag me af of dat niet altijd zo is. Ik geloof dat iedereen noodzakelijk gedesoriënteerd in het leven staat, tenzij je er een romantisch, zeg maar leugenachtig, wereldbeeld op nahoudt. Daarin is alles systematisch geordend en thematisch zichtbaar. Wat dat betreft lijken mijn personages op die van W.F. Hermans die een universum schiep waarin verwarring de dienst uit maakt. Dat is een modern gegeven. Een schrijver die daar niet op aansluit, vergeet volgens mij iets wezenlijks. Bij Etta Palm zet ik zelfs heel sterk aan dat elke zekerheid in het menselijk bestaan een illusie is. Dat ze zelf het idee heeft haar leven 'in orde' te hebben, moet vooral gezien worden als een Nabokoviaanse brutaliteit.

Die desoriëntatie staat bij jouw personages altijd in een kader van restauratie: ze nemen zich voor hun leven opnieuw op te bouwen. Van Poel van Avezaath probeert dat, Bovenkamp en Etta Palm eveneens.

Daar speel ik uiteraard met het faustiaanse gegeven dat je je verleden kunt herzien.

Vervolgens vallen ze weer met een klap op de grond. Het zijn stuk voor stuk gevallen engelen.

Al ben ik niet religieus opgevoed, toch leef je onbewust met het idee van een soort voorzienigheid. Ik veronderstel dat er een hoger doel is, dat het leven iets goeds met je voorheeft, terwijl je ondertussen weet dat het leven niets

over je denkt. Desondanks leef je inmiddels alsof alles uiteindelijk ten goede zal keren, alle handelen en denken in een positief perspectief staat. Een personage als Van Poel van Avezaath heeft dat gevoel nog het sterkst. Om die reden blijft hij weloverwogen ‘binnen de lijntjes’ van zijn bestaan en zijn werkzaamheden. Hij past zich optimaal aan, maar wel in de hoop op een dag beloond te worden. Dat geluk valt hem inderdaad ten deel, maar het pakt toch anders uit. Zo zit de ironie van het lot in elkaar. Ook Bovenkamp is een man die zijn vak tot in de perfectie beheerst in een beroep waarin zo langzamerhand onverschilligheid de boventoon voert. Dan komt de ‘vieze engel’ die dat altijd heeft gezien en hem op zijn talenten wijst. Bovenkamp is geneigd hem te geloven - daar komt die voorzienigheid weer om de hoek kijken. Om te ontsnappen aan het idee dat je bij Nabokov en Hermans tegenkomt, dat er niets is, heb je kennelijk een metafysische leugen nodig.

Is die leugen voor jou het schrijverschap?

Dat én de opvatting dat je het beter denkt te weten dan veel anderen. Ik schrijf om te ordenen. Taal schept orde. Dat gevoel had ik al als kind. Van mijn vader moest ik altijd de natuur in, om planten en vogels te bekijken. Daar had ik op zichzelf niks tegen, maar thuisgekomen begon ik altijd in vogelgidsen en flora's te neuzen. Dat deed ik toch liever omdat ik het dan pas werkelijk begreep. Dat de stijl waarin ik schrijf ironisch is, is geen bewuste keuze. Een stijl, heb ik gemerkt, kies je niet zelf, die kiest jou. Alle scènes die ik bedenk, ontstaan eerder vanuit een hartstochtelijke diepgang. En wanneer ik ze uitschrijf, zit er steeds weer die ironische ondertoon in.

Door je verhalen in een historische of historiserende context te plaatsen onttrek je ze aan wat ooit ‘het straatrumoer in de literatuur’ is genoemd, het onmiddellijk reageren op de actualiteit. Doe je dat met opzet?

Ja, maar ze zijn tevens onderdeel van mijn hele exercitie tegen het narcistische. Ik verzet me tegen een platte, clichématige weergave van de werkelijkheid zoals je die meestal tegenkomt in het huidige autobiografische schrijven. Bij Connie Palmen in haar boek over Ischa Meijer of bij J.J. Voskuil in zijn feuilleton over het kantoor. Daarin heerst het realisme en ik ben uit op poëzie. Poëzie bestaat uit een geconcentreerde aaneenschakeling van woorden, een plotseling regenereren van vergeten betekenissen. Ik heb het verre en vreemde nodig, die omweg. Als je bijvoorbeeld een kantoor uit 1920 beschrijft, ontstaat er als vanzelf poëzie. In die hele entourage van hout, parketvloeren, archiefkasten met merkwaardige dossiers, of de inval van het zonlicht, zit de schoonheid van het vreemde en de mogelijkheid om de dingen anders te zien. Literatuur moet voor mij iets weerbarstigs hebben. Een literaire tekst hoort ambigu te zijn, de lezer de ruimte te geven om er zijn

eigen denken en fantasie tegenover te zetten.

Literatuur als nieuws dat nieuw blijft?

In die zin, anders krijg je journalistiek en daarin zijn, evenals in het realisme van het autobiografische schrijven, de codes al gegeven. Alle woorden liggen klaar. Neem bijvoorbeeld een ramp: zonder dat je er maar iets van hebt gezien, kun je die al in beeld brengen: Rode Kruis, hulp, evacuatie, noodtoestand.

Je personages stellen zich graag een opdracht.

Een opdracht zie ik als een andere versie van wat vroeger de zin van het leven heette, als een mogelijkheid om - de zeurderige en zalvende bijbetekenis even niet meegerekend - bestaansrecht te verwerven in de gemeenschap der mensen. Dat pakt me zo bij Wagner. Siegfried en vooral Parsifal hebben aanvankelijk geen naam en dientengevolge evenmin een opdracht. Pas op het moment dat ze zich van hun taak bewust worden, krijgen ze een naam. Mijn personages zoeken wanhopig naar hun opdracht en ze denken die te vinden in iets groots. Daar gaan ze vervolgens de mist mee in. Ze menen tot iets uitzonderlijks geroepen te zijn, iets meeslepends, maar vergeten dat hun waarde misschien eerder in hun bescheidenheid ligt. Dat is bij Etta Palm heel duidelijk. Ze loopt rond met allerlei maatschappelijke idealen, met verheven ideeën over de vrouwenemancipatie, terwijl ze haar eigen leven niet eens kan ordenen.

Jacob Matham, Gestrande walvis bij Berckhey (1598)

Hoe kwam je op Etta Palm?

Een vriend die Nederlands studeerde en zich concentreerde op de patriottentijd kwam met haar aanzetten. Vervolgens ben ik gaan grasduinen in allerlei antiquariaten, kocht boekjes waarin ik haar naam tegenkwam. Dat is een methode die ik wel vaker volg. Zo kom je in de meest fascinerende verbeeldingen terecht, ontdek je namen en verzonnen werelden. De walvis uit ‘Leviathan’ vond ik bijvoorbeeld in Schama's studie *Overvloed en onbehagen*.

Vervolgens ben ik een plaats gaan situeren waar ik zo'n kolos kon laten aanspoelen. Omdat ik in die tijd nogal eens in Noordwijk kwam, leek me die omgeving een geschikte plek. Want hoe kleinschaliger de plattegrond van je verhaal, hoe eenvoudiger de problemen. Al lezend stuitte ik op de zich Janus Dousa noemende Jan van der Does, Heer van Noordwijk, een humanist.

Bij Etta Palm had ik grotere problemen. Parijs, dat klinkt wel leuk, maar wat weet je van zo'n wereldstad? Ik ken daar nóg nauwelijks de weg, laat staan dat ik weet hoe het er in 1792 uitzag. Ik ben voor een paar maanden naar Parijs vertrokken en heb daar een studie gemaakt van die meest revolutionaire periode uit de Franse geschiedenis.

Etta Palm is een kleine figuur in Michelets Histoire de la Révolution Française.

Niet alleen daar, je komt haar bijna overal tegen. Door de petitie die ze heeft aangeboden in de Assemblée Législative is ze erg bekend geworden. Ik had haar overigens al zo'n vijftien jaar in portefeuille voordat ik aan de roman begon. Aanvankelijk heb ik nogal geaarzeld tussen een verhaal, een novelle of toch een roman. Uiteindelijk gaf het idee dat ik haar in het revolutiejaar 1792 kon situeren de doorslag. Zo kon ik er toch iets groters van maken. Een tweederangs figuur die heeft meegespeeld op het toneel van de wereldgeschiedenis is nogal uitzonderlijk. Toch gaf niet alleen die gedachte de doorslag. Ik heb me altijd erg geïnteresseerd voor deze revolutionaire jaren die beslissend zijn geweest in de westerse geschiedenis. Misschien is *Het zesde bedrijf* daarom mijn meest historische boek geworden. Ik zag opeens een mogelijkheid om die tijd fysiek te benaderen en uit te beelden. Het boek is ook heel snel geschreven, met een zeker revolutionair elan zou je kunnen zeggen. Alsof de aanpakkers en spierballenschrijvers Balzac en Stendhal, die bij het schrijven oriëntatiepunten voor me waren, me op de hielen zaten.

In de openingsscène Dame in bad *schep je een dubbelbeeld. Je zet er Etta Palm in al haar naaktheid, en daarmee naïviteit, neer als een rondborstige Groningse, maar refereert met die scène tegelijk aan het beroemde schilderij van David*, De dood van Marat.

Toch is dat niet bewust gedaan, zo werken intuïtie en associatie blijkbaar. Toen ik nog niets van het boek wist, was ik ervan overtuigd dat het zo moest beginnen. Daarna wordt ze in haar korset geregen en opgetut. Zo wilde ik laten zien hoezeer ze gemaakt wordt, of zichzelf maakt, ontwerpt als het ware.

Niet alleen rondom haar, maar ook in haarzelf speelt die revolutie zich af. Ze is iemand die voortkomt uit het Ancien Régime, zich encanailleert met de politici

van de revolutie, vileine draaikonten, haar ideeën bij de grote filosofen -Rousseau, Voltaire, Diderot - weghaalt en tegelijkertijd op het gepeupel neerkijkt.

Etta Palm is in alles dubbelzinnig en dubbelhartig. Ze denkt dat ze gematigd is, een enerzijds-, anderzijdskarakter heeft, maar haar grootste probleem is dat ze niet kan kiezen. In die zin is ze een wezenlijke verraadster die zowel haar verleden als haar toekomst verloochent. Ik heb haar ontworpen als een vrouw die tussen twee werelden leeft. Daarnaast interesseerde me de analogie met onze jaren zestig en zeventig; de euforie van toen en de verschrikkingen daarvan. Opnieuw ging het om de triomf van de redelijkheid. Die parallel heb ik gezocht, niet in de vorm van een sleutelroman, maar als beeld om de Franse revolutie en alles wat door zo'n omwenteling teweeg wordt gebracht te kunnen begrijpen. Een heel waardesysteem wordt immers van de een op de andere dag faliekant door elkaar geschud. Overigens - begrijp me goed - zo gezegd kan het er nu op lijken dat ik duidelijke bedoelingen had met dat boek. Niets is minder waar. Je schrijft geen traktaat maar een roman, denkt in beelden, effecten, motieven, eerder dan in het genereren van ideeën. Ik heb in deze roman niet tussen de regels door ‘het zesde bedrijf’ van de jaren zestig of zeventig willen schrijven, zeg een soort cultuurkritiek op die wat dichterbij liggende woelige tijd.

Indirect verwijst de titel naar het klassiek drama.

De vijf bedrijven zijn voorbij en nu begint het zesde. Dat vijftal staat voor het classicistische wereldbeeld waarin alles volkomen harmonieus is. Voor het zesde is nog geen tekst voor handen, laat staan een regie. Je zeilt dan het authentieke binnen, het zogenaamde echte, een gebied waar je volgens Rousseau de stem van het hart moet laten spreken. Tegen dat soort redeneringen, waarin het slechte komt van alles wat is bedacht, heb ik een ingebouwd wantrouwen. Ook in het authentieke zit voor mij een, zij het verborgen, ordening. Een ordening die we niet of nog niet kennen of doorzien. Niemand hangt volgens mij de chaos aan als chaos. Bij mijn schrijven ga ik altijd op zoek naar vormgeving, maar wel zodanig dat het geheimzinnige behouden blijft. Hier ligt wat mij betreft het verschil tussen mij en een experimenteel schrijver. Die laatste begint bij de vormeloosheid en werkt naar een nieuwe vorm toe. Daar vertrouw ik niet op. Ik zoek evenwicht in de compositie en de intrige, een roman moet tenslotte kop en staart hebben. Maar in wezen ben ik uit op de ontdekking van het mysterieuze. Datgene wat je, bij wijze van spreken, in een donker woud tussen het gebladerte ontdekt.

Eigenlijk ben je erop uit om het onbenoembare te benoemen?

Maar anders dan Beckett die in zijn beroemde trilogie *Molloy, Malone sterft*

en *Naamloos* de bekende romanvorm vaarwel zei. Ik geloof er, zoals ik al eerder zei, niet in dat je de chaos als chaos kunt opzetten. Je zult, om bij het beeld van het klassiek drama te blijven, eerst de vijf bedrijven moeten reconstrueren voordat je het struikgewas binnen gaat, het onbekende tegemoet. Je kunt daarom ook niet zeggen dat Shakespeare minder ver gedacht heeft dan Beckett. Shakespeare is enerzijds een heel geordende geest, tegelijkertijd heeft hij de meest troebele zaken verwoord, hersenspinsels waar hijzelf ook niet uit is gekomen. Allerlei tegenstrijdigheden en duisterheden waarover we ons in deze tijd nog steeds het hoofd breken.

Etta Palm leeft haar leven 'in de grandioze levens van anderen', schrijf je.

Het gaat mij in deze roman, meer dan in mijn vorige boeken, om identiteit. Etta Palm is voortdurend op zoek naar haar eigenheid omdat ze die eigenlijk niet heeft. Bij haar handel en wandel in Parijs tuigt ze zich op met allerlei geleend gedachtegoed van de dames en heren om haar heen, de demi-monde, of heult ze een beetje met die stadhouder maar ook met de Jakobijnen. In haar houding en optreden heeft ze eerder iets van de dubbelzinnigheid waarmee een oplichter opereert, iemand die zich graag verschillende gestalten aanmeet. Dat heb ik willen laten zien. Wat mij betreft bestaat er niet zoiets als een identiteit. Dat is een overleefd begrip dat hooguit nog betekenis heeft in groepen die de emancipatie hoog in het vaandel voeren, de vrouwenbeweging of multiculturele groeperingen.

Uiteindelijk lost haar hele leven op in de vunzige en wellustige fantasie van een Haagse procureur - alweer iemand die een mislukt leven probeert te restaureren - wanneer hij bij haar lijk zijn geslacht nog even ter hand neemt.

Dat is het cynische natuurlijk, waar doe je het uiteindelijk allemaal voor? Ik herinner me in dit verband ineens dat verhaal van Karel van het Reve, *Mijn eigen dood*, over een gesneuvelde Duitse soldaat uit de Tweede Wereldoorlog. 'Af en toe denk ik nog aan hem,' schrijft Van het Reve en hij besluit dan met de vraag: 'Wie zal na mijn dood nog aan hem denken?' Roggeveen heeft die gedachte overigens ook. Onbewust draag je heel veel nagedachtenis met je mee. Ik kom uit een heel kleine familie. Mijn grootvader is een kwart eeuw geleden gestorven, mijn vader is dood, er zijn nog maar weinig mensen die hen in hun herinnering met zich meedragen. Misschien maakt dat gegeven je bewuster voor wat ik het beheer van de eigen doden zou willen noemen. Allerzielenbeheer. In die zin beheert *Het zesde bedrijf* de nagedachtenis aan Etta Palm. De roman is een restauratie van haar leven, maar dan wel op mijn manier beschreven. Een 'wederopstanding op de slagvelden van het toneel' zoals Wislawa Szymborska het formuleert.

Arie Storm

De tussenfiguren van P.F. Thomése

De roman *Uitnodiging voor een onthoofding* van Vladimir Nabokov - de om meer dan één boek voortreffelijkste schrijver van de twintigste eeuw - begint met een motto uit *Discours sur les ombres* van Delalande: 'Comme un fou se croit Dieu, nous nous croyons mortels.' Oftewel: we geloven dat we sterfelijk zijn, net zoals een gek gelooft dat hij God is.[1] Deze visie opent perspectieven: als we besluiten niet langer gek te zijn, zien we vanzelf ook in dat we onsterfelijk zijn en dit maakt onze wereld in één klap een stuk groter.

Op nog een andere manier vergroot Nabokov (en dat geldt ook voor andere belangrijke schrijvers) onze wereld. Om inzicht te krijgen in die manier moeten we Nabokovs definitie van kunst erbij halen zoals verwoord in het nawoord bij zijn superroman *Lolita*. Kunst is, zo heet het daar, gestoeld op nieuwsgierigheid, tederheid, vriendelijkheid en extase. Merk op, zo noteerde de Amerikaanse filosoof Richard Rorty in een tot dankbaarheid stemmend essay[2], dat 'nieuwsgierigheid' op de eerste plaats staat. Rorty:

> Alles wat nodig is om goed te handelen is dat te doen waar kunstenaars goed in zijn - dingen opmerken die de meeste andere mensen niet opmerken, nieuwsgierig zijn naar wat anderen vanzelfsprekend vinden, het momentane kleurenspel zien en niet slechts de onderliggende formele structuur. De nieuwsgierige, sensitieve kunstenaar is het paradigma van moraal, omdat hij de enige is die altijd alles opmerkt.

Door álles op te merken ('leven in de breedte') wordt de wereld groter, al legt Rorty enkele passages later meteen de vinger op de wonde plek door mee te delen dat extase en tederheid ertoe neigen elkaar uit te sluiten. Dat gat heeft Nabokov geprobeerd te overbruggen door juist personages op te voeren (Humbert Humbert in *Lolita*, Kinbote in *Bleek vuur*) die, op zijn zachtst gezegd, nieuwsgierigheid en tederheid of vriendelijkheid en extase inderdaad niet harmonieus met elkaar in verband weten te brengen; wanneer Humbert Humbert nieuwsgierig is, is hij niet teder en wanneer hij extatisch is, is hij niet vriendelijk. Daar snijdt Nabokov in zijn eigen vlees en het is aan de ideale lezer om dit op te merken. De roman *Lolita* gaat niet over een tragische liefde (zoals vaak is opgemerkt) maar over een perverse obsessie. Door Lolita niet als een mens te zien maar als een stuk mechaniek waaraan hij wil en ook mag sleutelen, maakt Humbert Humbert zijn wereld niet groter maar kleiner en de enige onsterfelijkheid waarop hij dan ook rekent, is dat hij kan voortleven in een boek. Hij rekent hierbij op 'het geheim van duur-

1. Wie is of was die Delalande eigenlijk? Nabokov in het Voorwoord van zijn roman (let op: het venijn zit in de staart): 'Ik heb trouwens nooit goed begrepen waarom critici bij elk nieuw boek van mij ijlings op zoek gaan naar min of meer beroemde namen, en verwoed aan het vergelijken slaan. De afgelopen dertig jaar hebben ze me bestookt met (om maar enkele van deze onschadelijke projectielen te noemen) Gogol, Tolstojevski, Joyce, Voltaire, Sade, Stendhal, Balzac, Byron, Beerbohm, Proust, Kleist, Makar Marinski, Mary McCarthy, Meredith (!), Cervantes, Charlie Chaplin, Murasaki Shikibu, Poesjkin, Ruskin en zelfs Sebastian Knight. Eén auteur is in dit verband echter nooit genoemd - de enige van wie ik dankbaar moet erkennen dat hij me heeft beïnvloed in de tijd dat ik dit boek schreef; en wel de melancholieke, exuberante, wijze, geestige, magische en in een woord adorabele Pierre Delalande, die mijn creatie is.' Nabokov maakt hier de wereld groter door zijn roman te voorzien van een motto van een door hemzelf verzonnen auteur, door aan de wereld dus een auteur toe te voegen.
2. Richard Rorty, 'De kapper van Kasbeam: Nabokov over wreedheid'. In: *Contingentie, ironie en solidariteit*. Kampen, Kok Agora, 1992.

zame pigmenten, profetische sonnetten, de toevlucht van de kunst'. Nabokov hield dan ook niet erg veel van Humbert Humbert, hij verachtte hem, maar hij hield wel van Lolita: dat lieve, levenslustige én nieuwsgierige Amerikaanse meisje.

Het is misschien even wennen dat nieuwsgierigheid iets positiefs kan zijn, omgeven als de term is door een Henk van der Meyden-achtig aureool. Ik herinner me bovendien een interviewuitspraak van de Poolse schrijver Tadeusz Konwicki (toch niet de eerste de beste), die zei: 'Ik veracht nieuwsgierigheid want het is een opdringerige en wijverige eigenschap.' Toch moet deze hindernis worden genomen willen we inzicht kunnen krijgen in wat het belang van nieuwsgierigheid in grote literaire kunst kan zijn. Nieuwsgierigheid kan, in combinatie met tederheid, vriendelijkheid en extase, de scheidslijn tussen dood en leven opheffen; en dat moet zo ruim mogelijk worden begrepen: dus niet alleen in de zin van dat een schrijver kan voortleven in zijn boeken, maar dat hij écht kan voortleven, daar over de grens, en dat hij in de eeuwigheden van duisternis die ons leven omringen flitsen van licht kan zien, *dat hij er zelfs letterlijk bij kan zijn*; dat dood kortom niet dood is, maar dat dit veel diffuser ligt.

Zwevend tussen dood en leven

In het werk van P.F. Thomése, toch overigens een heel rationele schrijver, wordt tussen leven en dood, volte en leegte, geen duidelijk onderscheid gemaakt, en wel *met een onthutsende vanzelfsprekendheid*. Het valt op vele plaatsen aan te wijzen. Op ironische wijze, zoals in het geval van de overgrootvader van Henkie in de roman *Heldenjaren*, die voor het raam zijn dagen zat 'uit te suffen': 'Ook 's avonds zat hij naar buiten te kijken, met zijn voorhoofd tegen het donkere vensterglas. Als hij er zo bij hing, leek het of hij al dood was.' Maar ook zien we het verschijnsel voorbijkomen op een meer tragische wijze, zoals in de slotzin van het verhaal 'Leviathan': 'Vooruit ging het Bultje, om netten te halen - en achter hem werd zijn dode vader door de duinen gesleept, en het Bultje wist van niets [...].' Daarnaast wordt de scheidslijn tussen dood en leven op een absurde en surrealistische wijze ondermijnd, zoals in het verhaal 'Boven aarde', dat net zo goed 'Onder aarde' had kunnen heten: hier wemelt het van de personages die ergens zweven tussen dood en leven in, zodat ze ook eigenlijk zelf niet meer lijken te weten hoe of het er nu met ze voorstaat. Dat begint al met de openingszinnen: 'De blinde kapitein was in de kelder ondergebracht, omdat hij voor niemand nog nut had. Hij had ook gedood kunnen worden, maar daar was blijkbaar geen reden voor geweest.' Dood of leven: het maakt kortom al van het begin af aan eigenlijk niet meer uit. Het thema is ook weer terug te vin-

den in *Het zesde bedrijf* een roman die tot in de aan Wislawa Szymborska ontleende titel verwijst naar een leven ná dit leven. Midden in de handeling krijgt het hoofdpersonage Etta Palm te horen: ‘U bent al bijna voorbij, Madame.’ Dat is op pagina 133 en dan heeft ze er nog meer dan honderd te gaan. En wanneer ze dan uiteindelijk sterft heeft dat ‘iets willekeurigs, iets wat voor haar noch voor iemand anders enige betekenis had’.

Op de meest gepassioneerde manier is dit thema of motief van het vervagen van de scheidslijn tussen dood en leven terug te vinden in de novelle ‘Haagse liefde’ (opgenomen in *Haagse liefde & De vieze engel*). De twee novellen werden indertijd door de literaire kritiek gunstig onthaald, en terecht, al werd er hier en daar ook voorzichtig gemopperd over het afstandelijke karakter van de verhalen. Het zou om kroonluchters gaan die niet tot ontbranding kwamen. De novellen waren weliswaar in een superieure stijl geschreven en knap in elkaar gestoken, maar de emotie zou ontbreken. Dit verwijt vond en vind ik vreemd, daar ik in elk geval de novelle ‘Haagse liefde’ een goed voorbeeld vind van een literair kunstwerk waarin de vierklapper van Nabokov -‘nieuwsgierigheid, tederheid, vriendelijkheid en extase’ - op overtuigende wijze terug te vinden is, en waarin passie en emoties wel degelijk een belangrijke rol spelen.

Van hier naar daar

‘Haagse liefde’ gaat over ene Van Poel van Avezaath, een al wat oudere verzekeringsmedewerker die niet zo goed met alle vernieuwingen op kantoor overweg kan. Openingszin: ‘Sinds er nieuwe formulieren waren ingevoerd, pasten de meldingen van precieze aard niet meer binnen de aangegeven lijntjes.’ Van Poel van Avezaath komt vanaf het begin van de novelle in een soort niemandsland terecht, hij voelt zich een vreemde worden, een dode die verdwaald is tussen de levenden. Met de later verschenen roman *Het zesde bedrijf* nog vers in mijn achterhoofd was ik bij herlezing van ‘Haagse liefde’ geneigd Van Poel van Avezaath toe te roepen: ‘U bent al bijna voorbij, mijnheer.’ Van Poel van Avezaath is van het begin af aan verdwaald, niet alleen bij het invullen van de nieuwe formulieren, nee, hij verdwaalt in het leven zelf, zoals ook de drie jagers in de openingszin van ‘Leviathan’ al spoedig niet meer weten waar ze zijn, al heet het daar nog dat ze pas na enige tijd merkten ‘dat ze niet meer op een pad liepen’. Die jagers vinden het pad nooit meer terug, zoals alle personages in ‘Leviathan’ hopeloos verdwalen, hetgeen de in het verhaal opgevoerde dichter Janus Dousa (Jan van der Does) doet verzuchten: ‘Je gaat van hier naar daar, [...] van daar naar ginds, maar je komt nergens, want het is de wereld die onder je vandaan glijdt - en als je omkijkt kun je haar zien verdwijnen.’

Terwijl de wereld ook onder Van Poel van Avezaath vandaan glijdt, buigt hij zich nog wel even over een gevalletje dat is blijven liggen bij de afdeling Levensverzekeringen (eigenlijk helemaal niet zijn afdeling) en raakt hij prompt tot over zijn oren verliefd op de overledene, een jonge vrouw. Of zoals Thomése schrijft (want bij hem is de ironie nooit ver te zoeken): ‘Strikt genomen ging het om een lijk.’ Van Poel van Avezaath kan nergens anders meer aan denken: ‘Hij zat in de huiskamer en dacht aan de opgebaarde.’ Een vreemde liefde, die écht bizarre vormen aanneemt wanneer de hoofdpersoon om op het eerste gezicht tamelijk duistere redenen - over zijn motieven kom ik straks te spreken - besluit de weduwnaar van de vrouw uit de weg te ruimen, door hem aan te sluiten op het lichtnet: ‘Zijn enige zorg was van technische aard. Nooit eerder had hij met elektriciteit gewerkt en hij was bang door plotselinge onhandigheid mogelijk zichzelf in gevaar te brengen.’ Het leidt tot slapstick met inderdaad de dood van de weduwnaar tot gevolg en met een voor Van Poel van Avezaath onthutsend resultaat: ‘Aan niets viel te merken dat de schuldige verwijderd was.’

Zo kort samengevat lijkt het verhaal in zijn geheel nogal bizar, en om enige helderheid te scheppen in wat Thomése in zijn novelle doet, is het verstandig wat langer stil te staan bij de vraag wat Van Poel van Avezaath tot zijn daad drijft. We hebben al geconstateerd dat de wereld door de vernieuwingen op kantoor op onrustbarende wijze onder hem vandaan aan het glijden is, maar het is interessant om te zien dat Van Poel van Avezaath daar meteen morele implicaties aan verbindt: ‘Hij was de enige die het er niet zo gemakkelijk bij liet zitten. Voor zover het aan hem lag, hadden troebele zaakjes ook onder de nieuwe richtlijnen weinig kans van slagen.’ Weinig begrip voor dit standpunt vindt hij bij zijn echtgenote: ‘Nee, zijn vrouw begreep hem niet. Daarom had hij zich, met personeelskorting, ook tegen haar ingedekt.’ Met dit zinnetje wordt er een nieuw thema de novelle ingezogen: dat van het onbegrip van de personages voor elkaar, de onverschilligheid en het gebrek aan nieuwsgierigheid.

Van Poel van Avezaath onttrekt zich hieraan doordat hij op een merkwaardige wijze de wereld om zich heen als nieuw begint te ervaren: ‘In zekere zin werd alles nieuw voor hem, zo'n nieuwheid die ondervonden wordt als men in zijn eigen kantoorgebouw op een verkeerde verdieping uit de lift stapt. Het is er hetzelfde en toch helemaal anders.’ Van Poel van Avezaath begint dingen op te merken die niemand anders opmerkt, hij begint als het ware een kunstenaarsblik op de wereld te ontwikkelen, een blik waarover, zoals we al zagen, Rorty opmerkte dat er altijd een moraal aan vastzit, omdat de nieuwsgierige, sensitieve kunstenaar de enige is die altijd alles opmerkt. Gewapend met deze blik kan Van Poel van Avezaath zich inleven in wat de jonge overleden vrouw is misdaan en waartoe dat heeft geleid, en hij knoopt

er meteen een schuldvraag en een moraal aan vast:

> Hoewel hij de vrouw in kwestie niet kende, wist hij dat ze onverschillig moest zijn geworden. Niet omdat, zoals was geopperd, haar schoonheid in verval was geraakt (een belachelijke veronderstelling, echt iets voor Hendriks) en ook niet (naar mevrouw Riemersma veronderstelde) omdat haar echtgenoot op een jongere vriendin was overgestapt. Zulke redenen waren niet van overwegend belang. Sterker nog, als er sprake was geweest van redenen, was het niet gebeurd. In een flits had hij in haar zichzelf herkend. Door de onverschilligheid, die alles waardeloos had gemaakt. *Ze was vernietigd*. Iemand had dat op zijn geweten. Het zou kunnen dat ook anderen tot haar ondergang hadden bijgedragen, maar er moest iemand zijn die ervoor verantwoordelijk was, iemand die haar *niet* had gered. En hij had de rare gedachte dat alleen hij dat kon begrijpen.

En niet alleen heeft Van Poel van Avezaath de rare gedachte dat alleen hij dat kan begrijpen, hij ziet ook in dat hij de enige is die de huidige onwenselijke situatie kan veranderen. Immers: ‘Het werd tijd dat iemand opstond. En hij had heel veel zin om zelf diegene te worden - al vreesde hij niet bij machte te zullen zijn. Maar hij kon niet anders, hij kon zich niet drukken.’ Zijn motivatie om er iets aan te doen, om de vernietiging van de jonge vrouw ongedaan te maken, om de dode weer levend te maken, krijgt een dwingend karakter. Welbewust zoekt Van Poel van Avezaath vervolgens ook een tegenstander uit en dat proces gaat van abstract naar concreet. Om te beginnen ziet hij allerlei samenzweringen (‘De bevoegde instanties waren ermee begonnen [...]’) om uiteindelijk terecht te komen bij een concrete tegenstander: A.G. van der Vlis, de weduwnaar van de jonge vrouw. Wat die precies misdaan heeft, is onduidelijk, maar niet voor Van Poel van Avezaath, wiens inmiddels krankzinnige brein op volle toeren draait, en in die krankzinnigheid brengt hij ook nog eens systeem aan door een dossier aan te leggen over Van der Vlis, die vervolgens voor onze ogen door Van Poel van Avezaath wordt omgebouwd van een eenvoudige eigenaar van een schoonheidssalon, tot een leugenaar, ja zelfs tot een moordenaar, en de schoonheidssalon is dan natuurlijk ook allang geen schoonheidssalon meer, maar een horrorkliniek, waarover Van Poel van Avezaath zich afvraagt: ‘Zou A.G. van der Vlis hier ook zijn echtgenote hebben “behandeld”?’ Het uit de weg ruimen van Van der Vlis is in de optiek van Van Poel van Avezaath vanaf dit moment dan ook geen misdaad meer, maar een eenvoudige daad van rechtvaardigheid.

Een kerkhof van namen

Hierboven noemde ik het brein van Van Poel van Avezaath krankzinnig, maar deze diagnose behoeft toch enige nuancering. We hebben hier te maken met een typisch Thomése-personage, dat wil zeggen een personage dat tussen twee werelden in valt of dat, beter gezegd, geen onderscheid meer maakt tussen die twee verschillende werelden: dood en leven, leegte en volheid en fictie en werkelijkheid lopen voor hen naadloos in elkaar over. De hoofdpersonages van Thomése zijn tussenfiguren die niet verticaal denken maar horizontaal: een gelaagdheid van de wereld in de zin dat elke laag voor hen een apart compartiment vertegenwoordigt, bestaat voor hen niet. Voor hen is er niet de keuze tussen deze wereld of een andere wereld, nee, ze staan ertussen in, in hen verenigen zich twee of meer werelden. Dit is een moeilijk te verwerven inzicht - en ook een gevaarlijk inzicht (per slot van rekening vermoordt Van Poel van Avezaath daadwerkelijk iemand) - maar hebben we het eenmaal verworven, dan wordt veel in het werk van Thomése opeens helder als glas. Gewapend met dit inzicht is het niet meer zo onwaarschijnlijk om verliefd te worden op een dode, want verschilt de wereld van een dode nu werkelijk zoveel van die van een levende?[3.] Ook wordt de woede die Herman Visch in de roman *Heldenjaren* ontwikkelt ten opzichte van meneer Wisselaar, de leraar Duits van wie Herman boeken leent, duidelijk. Meneer Wisselaar beschouwt boeken als wanden die hem beschermen tegen de buitenwereld, terwijl Herman juist geen onderscheid maakt tussen de werkelijkheid van de ‘buitenwereld’ en de werkelijkheid van de boeken: die twee werelden lopen in de optiek van Herman Visch naadloos in elkaar over, in elk geval stelt hij zichzelf die opdracht en in dat streven heeft hij veel weg van Van Poel van Avezaath. Staande voor de boekenkasten van meneer Wisselaar gaat er het volgende door Herman heen:

> Een kerkhof van namen was het, de ruggen als zerken die droef de eeuwigheid doorstonden, en hij moest in zijn eentje die doden tot leven zien te wekken. Meneer Wisselaar kon hem daar niet bij helpen, dat wist hij zeker. Als die over boeken sprak, declameerde hij grafredes, vol woorden als ‘belang’ en ‘onvergetelijk’. Wisselaar was een gids in een dodenrijk, een reisleider tussen ruïnes, zijn woorden waren niet de toverwoorden waarmee de doden kunnen worden teruggeroepen. Herman stond er alleen voor, dat was hem wel duidelijk.

Een overvolle wereld

Dit inzicht - deze horizontale manier van denken - heeft ook consequenties

3. Ook is het nu niet meer zo merkwaardig dat er in de verhaalwereld van Thomése zomaar een engel kan binnenstappen, zoals in de novelle ‘De vieze engel’. Over deze novelle publiceerde Joris van Groningen onder de titel ‘Een hemels plafond’ in BZZLLETIN 256/257 (mei/juni 1998) een essay dat op alle punten mijn instemming heeft. Ook Van Groningen demonstreert de oneindige perspectieven die Thomése voor zijn personages weet te creëren, de titel van zijn essay wijst al in die richting.

voor de wijze waarop Thomése zijn romans componeert en de manier waarop hij personages tegenover elkaar plaatst. Zijn hoofdpersonen fungeren hierbij altijd als scharnier, zij bevinden zich op het grensgebied tussen twee uitersten. Zo wordt Herman Visch gepositioneerd tussen aan de ene kant zijn vriend Henkie en aan de andere kant Schut. Henkie wordt getypeerd als een doener; hij heeft altijd wel iets te ‘regelen’, of moet iets ‘ophalen’, of wil ‘gewoon even kijken’. ‘Herman, die niet wist waar het om ging, hing er maar wat bij.’ Indolenter nog dan Herman is Schut. Schut heeft in de ogen van Herman ‘een superieure afzijdigheid’ bereikt, ‘die alleen de allerbesten zich kunnen veroorloven’. Ook Etta Palm, in *Het zesde bedrijf*, fungeert als een scharnier: hartstochtelijk kijkt ze uit naar de nieuwe tijd en ze stort zich enthousiast in de politieke intriges van het Parijs tijdens de Franse Revolutie. Tegelijkertijd houdt ze vast aan het ‘oude’ Parijs, waar tenminste iedereen nog wist hoe alles hoorde (‘Alle maat en rede waren verdwenen, van etiquette was geen sprake meer’).

Dit tussen twee (of meer) werelden invallen heeft in *Het zesde bedrijf* zelfs consequenties voor de stijl waarin de roman is geschreven. Natuurlijk dragen de drie céliniaanse puntjes waarvan Thomése veelvuldig gebruikmaakt bij aan de dynamiek van de vertelling, zoals dat ook het geval is met de kakofonie van talen die Thomése soms in een en dezelfde zin toelaat (Nederlands, Frans, Engels, Duits, Gronings... alles door elkaar), maar het zorgt er ook voor dat er een ruimte wordt gecreëerd waarin de verschillende lagen nog niet (of niet meer) uit elkaar zijn gehaald, of om op de eerder door mij gehanteerde terminologie terug te komen: de wereld van *Het zesde bedrijf* horizontaal ingericht, de wereld is nog niet af, er is geen onderscheid tussen de verschillende werkelijkheidslagen. Toepasselijk in dit verband is dat Etta Palm wanneer ze eenmaal overleden is niet definitief onder de grond verdwijnt, maar daarentegen ‘op haar laadkar ergens in de verte oplost [...]’.

Deze dynamiek in de compositie van de verhalen en romans van Thomése, dit samenpersen van verschillende werelden in één wereld, maakt die wereld soms ook overvol, zoals duidelijk te zien is in het verhaal ‘Leviathan’. Het basisgegeven van dit verhaal is snel verteld: er is voor de kust van Noordwijk een walvis aangespoeld en iedereen probeert op zijn eigen wijze dit gevaar, want zo wordt het beest opgevat, te bezweren: de een meent dat het iets met God te maken heeft, anderen zoeken hun toevlucht in feiten en beginnen de walvis op te meten en Janus Dousa probeert zich te herinneren ‘of er in de *Naturalis Historia* melding werd gemaakt van een *baleana* of *phallaina*, zoals de walvis in het Grieks werd genoemd’. Het verhaal speelt zich af op het breukvlak van twee tijden, op de grenslijn van het oude en het nieuwe geloof, terwijl ook de idealen van de Verlichting in zwang beginnen te raken:

‘Zo had iedereen zijn mening, er waren er die een paar meningen hadden en een enkele had zelfs tegenstrijdige meningen.’ Het universum wordt al snel teruggebracht tot Noordwijk, en zelfs die wereld krimpt nog verder in tot de ruimte waar de walvis is aangespoeld met als gevolg dat iedereen elkaar in de weg gaat zitten en dat niemand meer weet waar hij heen moet, ook omdat alle lagen in het verhaal parallel gehandhaafd blijven.

Sterfelijk

Het is de nieuwsgierigheid van zijn personages die ervoor zorgt dat de werkelijkheid die door Thomése wordt opgeroepen zo ‘open’ blijft. Stuk voor stuk beschikken zijn personages over een levendige gedachtewereld, ze kunnen zich dingen voorstellen, ze zijn nieuwsgierig naar wat anderen vanzelfsprekend vinden (vergelijk Van Poel van Avezaath die op een meer dan normale wijze nieuwsgierig is naar een voor hem tijdens haar leven onbekende overleden vrouw), ze merken dingen op die voor anderen verborgen blijven, en soms zijn ze zich ook ervan bewust dat ze over die uitbundige nieuwsgierigheid en die bijzondere opmerkingsgave beschikken. Herman Visch uit *Heldenjaren* komt tot het inzicht dat het was ‘alsof hij het allemaal bedacht’. De personages van Thomése bouwen op reviaanse wijze hele Universums op in hun hoofd, werelden die voor hen even werkelijk zijn als de echte wereld. Ze stapelen laag op laag op laag, zonder dat er door al dit stapelen een verschil in reliëf ontstaat. En wij, lezers, zien het gebeuren, begrijpen wat er in al die hoofden plaatsvindt doordat Thomése een schrijver is die werkelijk in het hoofd van zijn personages kruipt, we constateren dat in die hoofden de verbeelding aan de macht is en we willen dat die fantasierijke wereld die door die personages wordt opgebouwd, ook de werkelijke wereld blijkt te zijn. Van Poel van Avezaath, zouden we willen roepen (en ons roepen is niet tot dovemansoren gericht), maak die Van der Vlis áf. Hij moet gestraft worden voor zijn gebrek aan tederheid en vriendelijkheid, zijn onvermogen tot extase en zijn volstrekte afwezigheid van nieuwsgierigheid. Het is geen onfatsoenlijke daad om dat soort fantasieloze mensen met schoonheidssalons aan te sluiten op het lichtnet. Dat soort mensen leeft nu eenmaal korter, want ze zijn sterfelijk. Wij, de fantasierijken, begraven onze doden niet, maar dragen ze voor altijd bij ons.

Voor de goede orde: iemand vermoorden is niet fraai, en Van Poel van Avezaath wordt dan ook gestraft voor het feit dat hij zich een beetje liet meeslepen: er blijkt immers door zijn actie niets veranderd te zijn. Dat hij zijn fantasie in een daad omzette, lijkt het feit te zijn dat Thomése hem nog het meest verwijt. Van Poel van Avezaath blijkt een man te zijn die met nieuwsgierigheid, tederheid, vriendelijkheid en extase, kortom met fantasie, toch

niet uit de voeten kon. Thomése stuurt hem in de laatste alinea van de novelle als volgt terug naar af:

> Meer uit gewenning dan uit verlangen sloeg hij [Van Poel van Avezaath] het dossier open en haalde de foto tevoorschijn. Hij dacht: ze moet opnieuw worden ingelijst. Hij dacht dat niet eens uit toewijding, eerder uit behoefte aan netheid. En toen hij het portret tenslotte uitklapte en voor zich op het lege bureau plaatste, had dat niets te maken met liefdestrouw. Hij deed het omdat hij dacht dat het zo hoorde.

Van Poel van Avezaath is het bijzondere vermogen dat grote kunstenaars hebben, een vriendelijke en extatische hang naar nieuwsgierigheid, weer kwijtgeraakt - maar hij heeft er wel even aan mogen proeven.

Arie Storm (1963) is schrijver, essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij publiceerde de romans Hémans duik *(1994) en* Hemellicht *(1997). Een nieuwe roman (werktitel:* Aliens) *is in voorbereiding*.

Jeroen Vullings
Blijf lachen, Etta!

In de huidige Nederlandse literatuur regeert paars. Als er verschillen in literaire opvattingen of zelfs inhoudelijke controverses bestaan tussen schrijvers, merkt de buitenwacht daar doorgaans niets van. Gelukkig zijn er spelbrekers, concessieloze dissidenten die zich scherp en kritisch over het werk van hun collega's uitlaten.

P.F. Thomése is zo iemand. In zijn essays en polemische uitingen woelt hij om wat paarse critici laten liggen of zelfs met de mantel der liefde toedekken. Zo acht hij J.J. Voskuils *Het Bureau* literair gezien een inferieur product, de autobiografietrend een verderfelijk iets, de veronachtzaming van de literaire vorm heilloos en van het 'damesproza' (De Loo, Enquist, De Moor, Eggels e.a.) is hij bepaald geen liefhebber. Ongeveer twee jaar gelden opende hij de aanval met een tweetal essays in het literaire tijdschrift *De Revisor*. Hij ziet een verwording van de literatuur ten gevolge van met name de bestsellercultuur en in de grotere waardering van het publiek voor het autobiografische genre.

> Wie 'toegankelijk' schrijft, bedient zich van het idioom van het publiek, van niet-schrijvers dus.[...] De massalezer bewondert niet wat hij zelf niet kan, hij herkent wat hij zelf ook kan. [...] De coryfeeën van nu zijn niet superieur maar gelijk aan hun publiek, ze zijn alleen uitvergroot, opgeblazen. Het publiek ziet in hen zichzelf terug, maar dan honderdmaal, duizendmaal, honderdduizendmaal vergroot - het is een gigantische narcistische samenzwering.

Het knarsetanden van combattieve eenlingen als Thomése, Allard Schröder, Herman Franke en Wessel te Gussinklo over wat zij ervaren als de teloorgang van de literatuur, is in toenemende mate hoorbaar. Hun onmodieuze, doelgroeploze pleidooi geldt de literaire verbeelding, het vakmanschap en de kunst van het schrijven. Dat in een tijd waarin de autobiografische inspiratie alleen al voor een knappe literaire prestatie doorgaat en het proza van, voor en over vrouwen de markt getalsmatig domineert.

Thomése staat niet bekend als uitermate vrouwvriendelijk inzake de literatuur. Dat juist hij voor zijn nieuwe roman *Het zesde bedrijf* een vrouwenleven als onderwerp koos, is dan ook opmerkelijk. Bovendien is het niet de eerste de beste vrouw: de in Groningen geboren Etta Palm, alias barones d'Aelders (1743-1799), is de eerste Nederlandse feministe. Tijdens de Franse Revolutie sprak zij de Assemblée Législative in Parijs toe, waarbij zij

de noodzaak van het burgerrecht voor vrouwen bepleitte. Tevens was ze als een soort proto-Mata Hari verstrikt in politieke intriges, spionage en verraad; ze bewees zowel de Nederlandse stadhouder Willem V, de Franse Jakobijnen als de Pruisen diensten. Aan het eind van haar leven belandde ze voor drie jaar in de gevangenis - een gegeven waar Thomése in zijn roman niets mee doet.

Het zesde bedrijf is dan ook geen *vie romancée*. Het verhaal opent in 1792, aan de vooravond van het Jaar I volgens de nieuwe, revolutionaire telling. Etta's huwelijk met de Nederlander Palm, haar vertrek in 1773 naar Parijs en haar loopbaan als maîtresse in de hofkringen van Versailles, zijn dan al verleden tijd. Thomése portretteert haar slechts als bijna vijftigjarige, zichzelf voorbijlopende vrouw.

Het zesde bedrijf gaat over een - in het licht van de wereldgeschiedenis -betrekkelijk onbelangrijke figuur tegen een allesbehalve marginaal decor: dat van de eerste jaren van de Franse Revolutie. Bij wijze van dubbelzinnig motto fungeert een citaat van Talleyrand: ‘Om te weten wat geluk betekent moet men de jaren rondom 1789 hebben meegemaakt.’

Dubbelzinnig, want met de huidige kennis van de bloederige verwording van die optimistisch ingezette revolutie, kan dat ‘geluk’ ook betekenen: erger dan toen kan het niet meer worden. ‘Vooraf was niets dan goeds voorzien, de euforie zong in de straten. [...] Iedereen wilde het goede - al zegevierde (curieus!) vooralsnog het verderf!’

Formeel en genretechnisch beschouwd is *Het zesde bedrijf* ongetwijfeld een historische roman, maar ik vat het verhaal liever op als een inhoudelijke pastiche van de grote negentiende-eeuwse realisten als Stendhal, Flaubert en Balzac. Etta Palm is, als een vrouw die de werkelijkheid voortdurend verkeert interpreteert, een soort madame Bovary. Verder telt Thoméses roman uitbundige, overvolle schilderachtige scènes vol koetsjes en straatgewoel, die zo uit de koker van Stendhal hadden kunnen komen.

De tekst bevat ergens, door het gebruik van het woord *popo* tegen een Oostenrijkse dame, een zeer subtiele verwijzing naar Louis-Ferdinand Célines *Brieven aan vriendinnen*, waarin hij tegen z'n Oostenrijkse vriendin niet uitgepraat raakt over de erotische mogelijkheden van de popo. Maar ook zonder die allusie is het duidelijk dat *Het zesde bedrijf* met die enorme vertelvaart, de grand guignol, het gebruik van die hijgerige drie puntjes, de levendige spreektaal, een onstuimig céliniaanse roman is. Thoméses vorige roman *Heldenjaren* ademde sterk de lectuur van Broch - Thomése weet zijn meesters niet alleen te kiezen, maar ook adequaat te eren.

Sowieso lijkt Thomése het genre van de historische roman, zoals in Nederland beoefend, niet al te serieus te nemen. Hij gebruikt geen historiserende, archaïsche aandoende taal zoals Thomas Rosenboom in *Gewassen*

vlees, pleegt geen overdocumentatie zoals Hella S. Haasse, en stelt geen pedagogische, politiek-correcte braafheden uit het huidige tijdsgewricht centraal zoals Arthur Japin dat doet. Wél roept het verleden het heden op, zoals in alle geslaagde historische romans gebeurt. In S. Vestdijks *De nadagen van Pilatus* bijvoorbeeld doet de historische figuur Pilatus denken aan een vermoeide koloniale ambtenaar die graag naar zijn geboorteland terug wil en daarom geen interesse heeft voor een oproerkraaier als Jezus.

Zo had een door Thomése uitgebeelde vergadering van achttiende-eeuwse, machtsbeluste, humorloze *holier-than-thou*-femisten net zo goed in de jaren zeventig van déze eeuw kunnen plaatsvinden. En de (voortdurend halfdronken) koetsiers van de huurkoetsjes hebben dezelfde manieren als de gemiddelde Amsterdamse taxichauffeur: ‘Ik zeg 't er maar effe bij, anders krijg ík straks de klachten, en daar heb ik niet zoveel trek in, snappez-vous?’ Minder vrijblijvend in Thoméses portret van een vrouw in de overgang is zijn impliciete, conservatieve commentaar op een maatschappij die evenzeer in de overgang is: het in de roman opgeworpen beeld van de Franse Revolutie. De verheven ideeën - vrijheid, gelijkheid, broederschap - dienen alleen om terreur te legitimeren. Het grauw is aan de macht en op straat regeert het geweld: ‘Ergens verderop vermaakte een clubje flinke kerels zich met een grappige dikkerd die voor een of andere markies werd aangezien. Ze prikten hem in de weke plooien, duwden hem voort zodat hij ging draaien als een tol, waarna hij voor de lol werd neergeslagen door iemand die daar toevallig zin in had.’

De domheid, de machtswellust en de anti-beschavingssentimenten vieren hoogtij. De gardisten gedragen zich als contemporaine *hooligans*, uit op intimidatie, verkrachting en plundering. Door verraad van Etta valt op een gegeven ogenblik het huis van de schrijver Beaumarchais ten prooi aan de volkswoede: ‘Zijn mooie spulletjes - zijn schilderijen, zijn bibliotheek, zijn buste van Voltaire - waren in triomfale verachting voor het onnutte op straat gegooid.’

Thomése slaagt er evenwel in die zware achtergrond verteerbaar te houden door het perspectief in zijn *comédie d'intrigue* eenzijdig bij Etta te laten berusten. Ze denkt dat ze het middelpunt van de wereld is; de roman leest dan ook als de deconfiture van een inbeelding. Niet alleen wil ze niet zien dat de veel jongere Jakobijnse afgevaardigde, op wie ze hopeloos verliefd is, haar de hele tijd vernedert en bedriegt. Ook vergist ze zich voortdurend in andere mensen en in situaties; voor het prinselijk hof slaat ze bijvoorbeeld revolutionaire taal uit. Zelf heeft ze helemaal niks door: ‘Politiek was de kunst van het bedrog en het verraad, en wat lag haar beter?’ denkt ze; en: ‘Men moet de mensen knakken als het kon, dan waren ze handzamer.’

Op kleine schaal en korte termijn gaat het intrigeren en chanteren haar goed

af, maar in breder verband geldt: ‘Ze had de hoofdrol, dat was alles. De rest werd door anderen bepaald.’ Niettemin denkt ze alles wat haar overkomt te overzien. Op montere toon spreekt ze zichzelf constant opbeurend of vergoelijkend toe, op de toon van het onvergetelijke meisjesboek *Blijf lachen, Irmgard*.

Dat hardop praten of denken tekent Etta als een nogal zielig type, maar het heeft ook een onbedwingbaar komische werking. Bij een geheime afspraak moet Etta vermomd in het wassenbeeldenmuseum komen: ‘Op de aangegeven dag meldde Etta zich bij de ingang van het Panopticum. Zonder vermomming. Ja, jammer hoor, maar ze had niks kunnen vinden.’

Veel meegevoel voor anderen heeft ze niet en dat is bij alle ellende, ik beken het maar, ook erg grappig. Als haar dienstbode Adèle verwilderd thuiskomt na een verkrachting door gardisten, gaat dit in Etta's hoofd om:

> Merde, wat een toestand, zeg. La-maar, dacht Etta. Die kon beter even rustig bijkomen. Vervelend was 't overigens wel, er moest nog genoeg gedaan worden in huis. Het was al bijna etenstijd. Om maar iets te noemen. Verdorie, ze had echt geen zin om straks ergens buitenshuis te moeten - hè nee, alsjeblieft niet, Adèle, wat doe je me aan. Enfin, niks aan te doen. Als je zegge en schrijve over één stuks personeel beschikte, kon je zulke dingen verwachten. Dat werd weer eens pijnlijk duidelijk.

Mijn grootste waardering voor Thoméses psychologisch overtuigende, uiterst vileine, balorige en provocatieve roman betreft de dynamiek van het verhaal. Al in de openingszinnen van de hoofdstukken word je voortgejaagd door Etta's haast, actiebereidheid en manisch gebabbel: ‘Voilà, daar had je de kapper’; ‘Bij de Tuilerieën was het zo druk en iedereen had zo'n haast dat de koetsier bijna de kluts kwijtraakte’; ‘Overhaast, maar toch tevreden.’

De slotzinnen van de hoofdstukken zijn beslist niet rustiger: ‘Maar hm, zo was het wel weer welletjes, ze had inderdaad erg veel zin om er op stel en sprong - dag-dag! - onverwijld vandoor te gaan.’; ‘Maar nu moest ze zich echt verkleden, ze had straks een vergadering van de Amies de la Verité, die ze zeker niet kon laten schieten, aangezien ze er zelf de presidente van was.’ De tragische momenten in de roman vinden plaats als de stuurloos voortjakkerende Etta af en toe tot stilstand komt. Dan valt ze ook meteen ten prooi aan desoriëntatie en duisternis.

De titel van de roman is ontleend aan enkele regels van Wislawa Szymborska: ‘Voor mij is het belangrijkste bedrijf van de tragedie het zesde:/ de wederopstanding op de slagvelden van het toneel’. In het zesde bedrijf, de verbeelding, de literatuur dus, krijgt Etta na de klassieke tragedie van haar vergeten bestaan van de pesterig-wrede weldoener Thomése

haar leven terug.

In zijn essay ‘Gejaagd door de wind’ (in *De Revisor*) signaleert de schrijver Wessel te Gussinklo een tweedeling in de contemporaine literatuur. De klassieke, beschouwende literatuur waartoe hij zichzelf en auteurs als Thomése en Rosenboom rekent, zal in een isolement geraken en verdorren - de doodlopende weg van een overleefde kunstvorm als het toneel. De meer behavioristische, gestroomlijnde, onmiddellijk consumeerbare literatuur zal de toekomst hebben. Het autobiografische element daarin garandeert gemakkelijke intimiteit, een drempelloze omgang met de lezer.

Wordt dát ons vooruitzicht? Krijgt zulk autobiografisch proza en het daaruit voortvloeiende concrete schrijven de overhand? Rukken de op maat gesneden boeken op? Liever niet, maar ik vrees dat Te Gussinklo daarin gelijk zal krijgen. En de Thoméses dezer aarde dan? Ach, Stendhal schreef ook voor *the happy few*. Zo verkeerd is dat niet gebleken.

Jeroen Vullings (1962) is literair criticus van Vrij Nederland *en* De Standaard.

Ron Elshout

Klimatologische bespiegelingen
Over P.F. Thoméses opstand tegen het literaire klimaat

Anno 1998 maakt men zich niet alleen zorgen om het broeikaseffect, er broeit blijkbaar ook iets in het literaire klimaat. In *De Revisor* (1998, nr. 1) publiceerde P.F. Thomése 'De narcistische samenzwering'. In *De Gids* van juli 1998, nr. 7 fulmineerde René Boomkens in 'Poldercriticisme. Over de nieuwe seksboerderette van de nieuwe Hollandse literatuurkritiek' tegen het anti-intellectualisme, de ad hominem-argumentaties, het ordinaire gescheld en de monomanie in de Nederlandse literaire kritiek en pleit voor meer distantie. Ook de op 8 februari 1999 door Marcel Möring uitgesproken Kellendonklezing, onder de titel 'Naakt en namaak in de literatuur' gepubliceerd in *De Revisor* (1999, nr. 1), bekritiseert de stand van zaken in de huidige literatuurkritiek. Een en ander leidde tot een door Stichting Perdu georganiseerd debat over 'het huidige literaire klimaat'.

Thomése en Boomkens lijken het in grote lijnen met elkaar eens, al kiest de romanschrijver andere bewoordingen dan de cultuurfilosoof. De eerste ergert zich eraan dat het grote publiek zich vooral identificeert met steeds dezelfde literaire coryfeeën en dat 'toegankelijkheid' inmiddels het belangrijkste 'literaire' criterium geworden is. Daardoor voelt de gevoelige en intelligente schrijver zich tegenover een barbaarse massaliteit geplaatst. Beiden zien de commercialisering van de Nederlandse letteren als de belangrijkste oorzaak van de verwording.

Thoméses filippica is te beschouwen als het startpunt van deze klimatologische bespiegelingen en omdat zijn betoogtrant niet altijd even helder is, lijkt het goed een aantal van zijn uitspraken nog eens tegen het licht te houden.

Een populair boek

In het begin van zijn essay plaatst Thomése een 'gevoelig en intelligent' schrijver tegenover 'de barbarij'. Zijn boek zal tegen *massaliteit* bestand moeten zijn en de schrijver zal 'de onverschilligheid' moeten overwinnen. Het verzet van Thomése tegen een groot publiek doet op eerste gezicht nogal vreemd aan - je zou verwachten dat iedere schrijver droomt van een groot publiek. Het valt dan ook pas te begrijpen wanneer we verderop in zijn essay deze passage lezen:

> Hoe groter het publiek, des te minder het weet. Een publiek is namelijk een gemiddelde, een grootste gemene deler. Dit gemiddelde gaat lang-

> zaam omlaag, om de eenvoudige reden dat de intelligente mensen op een gegeven moment op zijn en je alleen nog domkoppen overhoudt, en die kunnen op den duur behoorlijk negatief gaan werken. Dus naarmate het publiek groeit, nemen zijn verstandelijke vermogens af. En hoe minder het publiek geestelijk kan bevatten, des te beperkter zullen zijn verwachtingen zijn. De optimale vraag ontstaat derhalve wanneer het publiek zo min mogelijk weet en bijgevolg kunnen we stellen: het ideale publiek weet helemaal niets.

Het is een hartveroverende argumentatie, waar echter wel wat op af te dingen valt. Thoméses opvattingen in dezen komen mij te dicht in de buurt van de bekende drogredenering: wat goed verkoopt, is ‘dus’ slecht en het grote publiek heeft geen smaak, ‘dus’ is iets wat niet verkoopt artistiek ‘goed’, maar het fragment geeft wel goed de verontwaardigde toon van zijn essay weer.

Daarnaast worstelt Thomése met het begrip ‘waarde’, dat hij in dit essay blijkbaar voornamelijk wil zien in termen van verkoopwaarde. Hij schrijft dan ook:

> Dit [= dat een boek niet voor enkelen, maar voor iedereen bestemd is] komt doordat het systeem economisch is geworden. De literatuur is tegenwoordig een *bedrijfstak* waar naar maximale omzet en dito winst wordt gestreefd en waar de waarde wordt bepaald door de omvang van de vraag.

‘Is geworden’, ‘tegenwoordig’ - welke verzwegen, literair ideale periode waarin dit alles *niet* zo zou zijn, heeft Thomése hier dan op het oog? Dat moeten dan zo'n beetje de middeleeuwen met hun orale literatuur zijn, want wie de briefwisseling van - om maar eens een voorbeeld te noemen - Louis Couperus met zijn uitgever of Frédéric Bastets biografie gelezen heeft, weet dat de schrijver regelmatig in de slag was met zijn uitgever over uitgaven, oplagen en financiën. Zeker is sinds de uitvinding van de boekdrukkunst de literatuur een bedrijfstak waar winst de zaak draaiend moet houden. In het volgende nummer van *De Revisor* schreef Anthony Mertens, redacteur bij de uitgever waar P.F. Thomése zijn boeken uitgeeft, hem een antwoordbrief. Hij wijst er terecht op dat schrijvers en filosofen sinds het begin van de scheiding tussen literatuur en niet-literatuur in de achttiende eeuw klagen over de vercommercialisering van de literatuur en de teloorgang van artistieke en literaire principes. Hij noemt de briefwisselingen tussen uitgevers en schrijvers documentaties van tegengestelde artistieke en commerciële belangen.

Bovendien vergeet Thomése het principe van de interne subsidie. Vanzelfsprekend wil een uitgever winst maken, maar zolang een deel van die winst gebruikt wordt om uitgaven te bekostigen die een zeker financieel risico inhouden, is er geen reden tot klagen, lijkt me. De ironie van de geschiedenis wil dat een commerciële prijs (AKO) de levensduur en de verkoop van diens *Zuidland* nogal goed deed en Mertens erop kan wijzen dat juist dit verkoopsucces ervoor zorgde dat de uitgever 'twee dichtbundels en een essaybundel' kon produceren, van welke de waarde ongetwijfeld op het artistieke vlak zal liggen en dat is vaak - dat wel - een heel andere waarde dan die 'wordt bepaald door de omvang van de vraag'.

Om een publiek te bereiken, beweert Thomése, zal een schrijver 'zijn boek geweld aan moeten doen'. Daartoe zal hij kenmerken moeten vinden die niet het bijzondere, maar juist het algemene van zijn boek benadrukken. 'Zijn exclusieve boek,' zo schrijft hij, 'zal dus op een populair boek moeten lijken.' Daardoor zullen gelijkgestemden het negeren, terwijl de verkeerde mensen erop afkomen en deze zullen het teleurgesteld terzijde leggen. Even later draait Thomése zijn argumentatie nog verder dol, wanneer hij optekent: 'Liever dan het *verkeerde* kleine publiek zoeken de meeste schrijvers in hun vertwijfeling *in godsnaam dan maar* het grote publiek.' Ik begrijp er weinig van. Wat is er dan *in godsnaam* tegen een groot publiek? Wat moet ik met het bezwaar dat daartussen wellicht lezers schuilen die het boek vinden tegenvallen en het terzijde schuiven? *So what?*

Ik had toch al graag gezien dat de schrijver deze passage van een toelichting voorzien had, want: van wie moet hij zijn boek 'geweld aan doen'? Dwingt zijn uitgever hem daartoe? En zo ja, waar en wanneer dan? De enige plaats die mij te binnen wilde schieten was: in *De Plantage* bij Hanneke Groenteman. Die wil nog wel eens een buitenliteraire belangstelling aan de dag leggen, waardoor het de geïnterviewde auteur moeite kost om iets over zijn boek te berde te brengen.

Met de formulering 'zal zijn boek geweld aan moeten doen' roept Thomése nog andere vragen op. Bedoelt hij uitsluitend: nadat het boek verschenen is, zal hij in interviews zijn boek moeten voorstellen als een 'populair' boek? Of bedoelt hij dat er schrijvers zouden zijn die *tijdens* het schrijven van hun boek daar al rekening meer houden en het boek dat zij onder handen hebben alvast een beetje aanpassen aan 'het grote publiek'? Het kost mij nogal wat moeite me dat voor te stellen.

Ook het *zoeken* van 'dan maar het grote publiek' komt me vreemd voor. Een auteur kan zoeken wat hij wil, maar een boek gaat, eenmaal gepubliceerd, toch grotendeels zijn eigen onvoorspelbare weg, zowel door de media, als in - en hopelijk door - de boekhandel. Dat sommige 'verkeerde lezers' wellicht op den duur 'gelijkgestemden' kunnen blijken of worden, vergeet Thomése hier.

Natuurlijk veralgemeniseert Thomése wanneer hij stelt dat ‘het grote publiek massaal die zelfde enkele boeken’ leest die vervolgens in de verschillende ‘toppen tien’ terechtkomen, maar dat op zich is toch geen nieuw verschijnsel? Literatuur is altijd een kwestie van ‘enkele fijne luyden’ geweest. Hoe groot waren de oplagen van Couperus vergeleken met die van Jan ten Brink, die in dezelfde tijd volgens het negentiende-eeuwse moralistische *format* zijn succesromans concipieerde? Maar wie - op een enkele specialist na - weet nú nog wie Jan ten Brink is? Desalniettemin zou Couperus er destijds waarschijnlijk een lief ding voor over gehad hebben om althans numeriek het publiek van Jan ten Brink in te lijven.

Hoewel ‘een boek dat 't doet’ door Thomése het raadsel van de bedrijfstak genoemd wordt, maakt hij het recept daarvoor wel bekend. Hij noteert een ironisch lijstje *formats*. Een enkel voorbeeld maakt duidelijk aan welk soort schrijvers hij gedacht heeft en dat is geen overbodige luxe, want op één na noemt hij verder geen voorbeelden. Zo herkent men in ‘studerende jongeren, “*hilarische beschrijvingen*”, op zoek naar de Eerste grote beurt (overal, meestal op een camping)’ moeiteloos het schrijverschap van de jongeheer R. Giphart en door ‘middelbare vrouwen of andere mensen die veel geslagen zijn, “*herkenbaar*”, “*fascinerende zoektocht*”, op zoek naar zichzelf, moeilijke verhoudingen binnen de familie, mogelijk veroorzaakt door een “familiegeheim”’ schemeren auteurs als bijvoorbeeld Margriet de Moor, Anna Enquist, Nelleke Noordervliet en Connie Palmen, alhoewel de laatste ook past bij het *format* ‘beroemd willen worden [...] en daarover schrijven’ en: ‘beroemd geworden zijn en [...] daarover een autohagiografie schrijven.’ Bij ‘gewoon opschrijven wat je hebt meegemaakt. In meer delen, ‘*zien uit naar het volgende deel*’ is het onmogelijk níet te denken aan J.J. Voskuil. Al met al is het een humoristische lijst, vooral om het spelletje ‘wie is wie’ mee te spelen, maar het was me liever geweest als Thomése zich verdiept had in de voorbeelden en onderzocht zou hebben door welke voor mij althans ondoorgrondelijke verschijnselen juist deze werken zijn gaan behoren tot de ‘populaire’ boeken voor het door hem verafschuwde ‘grote publiek’.

Literaire criteria

Toch doet hij wel een poging tot verklaring. Aansluitend op zijn spottende lijstje stelt hij met een zure ondertoon vast dat ‘*literaire* criteria, dus criteria die de *vorm* betreffen, hierbij vanzelfsprekend niet of nauwelijks een rol’ spelen. Aan te nemen valt dat hij zowel doelt op de critici als op het publiek, wanneer hij zegt dat ‘een boek moet kunnen worden samengevat’ en dat ‘het pas succes kan hebben wanneer het *in een andere vorm* niets van zijn betekenis verliest.’

Wanneer men de puzzelstukjes van deze redenering in elkaar past, is Thoméses argumentatie als volgt te reconstrueren: het grote publiek is dom (zie het eerder geleverde citaat), de critici richten zich op het grote publiek en (zijn ook dom of) passen hun besprekingen aan aan het intelligentiepeil van het publiek dat over *vorm* niets wil horen (daar is het te dom voor), maar wel gebaat is bij een aardige samenvatting.

Deze denkbeelden verklaren meteen waarom de kritiek een vormkwestie als de stijl van de schrijver voornamelijk beoordeelt op 'toegankelijkheid'. Zodra taal te 'literair' wordt, is deze te moeilijk voor 'het grote publiek' en krijgt derhalve het waarschuwende predikaat 'ontoegankelijk' mee.

Na het schetsen van dit sombere beeld houdt de schrijver zich enige bladzijden bezig met 'de dialectiek van de literatuur', waarin hij onder meer verschillende vormen van taalgebruik tegenover elkaar zet, maar aan het eind daarvan verstapt hij zich door Céline en Nabokov te noemen die 'de onstuitbare emancipatie van het tweederangse in de literatuur' aan de orde stelden. Céline stierf in 1961, Nabokov in 1977. Door deze twee auteurs als voorbeelden aan te halen tilt Thomése de grenzen van zijn betoog ver over dit decennium heen, terwijl het evident is dat hij de onbevoegdheid van het *huidige* 'grote publiek' en de onbevoegdheid der *huidige* Hollandsche kritiek op de korrel wil nemen. Op deze manier 'bewijst' hij als het ware dat 'het tweederangse' beslist geen onderscheidend kenmerk van deze tijd is. Zo laadt de essayist de verdenking op zich dat hij tot het leger eeuwige pessimisten behoort dat altijd vindt 'dat het nu niet meer is, zoals het geweest is.'

Op de laatste bladzijden van zijn stuk is Thomése in een oorlogzuchtige stemming geraakt. Het gaat dan inmiddels over 'de strijd in de literatuur' en 'een strijd tegen de vorm' en 'de huidige trend om zich af te zetten tegen het literaire' en dat mondt uit in de conclusie dat er sprake is van 'een gigantische narcistische samenzwering.' Welke molenwieken ziet hij daar toch stormachtig in het rond slingeren? Tegen welke schim trekt hij nu *eigenlijk* ten strijde?

Het is jammer dat Thomése in zijn pleidooi om aandacht voor de literaire vorm zo slordig argumenteert dat hij langs de kern van wat hij wil zeggen heen schiet. Wanneer hij zijn beweringen had geconcretiseerd, had hij duidelijk kunnen maken wat er mis is met het literaire klimaat, maar door er een complot in te zien, schiet hij zijn doel voorbij.

Evenzogoed trok het essay wel zijn sporen, want de critici gingen er mee aan de haal, toen zij zijn roman *Het zesde bedrijf* bespraken. In de meeste recensies wordt wel even gewezen op het feit dat Etta Palm een historische figuur is, maar over het algemeen haast men zich te focussen op wat de schrijver literair met haar uithaalt. Daardoor, o ironie, bewijzen juist de besprekingen van Thoméses roman het tegendeel van wat hij in zijn essay beweert.

Dit laat echter onverlet dat er zich wel degelijk een maatschappelijk verschijnsel voordoet waar de schrijver zijn complottheorie op loslaat.

Het grote publiek

Onderzoek, ongetwijfeld gedaan om economische redenen, of in het kader van de door Marcel Möring in zijn Kellendonklezing gesmade literatuursociologie, laat zien dat een groot deel van het literaire publiek bestaat uit vrouwen tussen de dertig en vijftig jaar. Blijkbaar hebben zij het geld en de tijd om boeken te kopen en te lezen. Er bestaan talloze ‘leesclubjes’ die met elkaar voor een aanzienlijk deel het economische succes van een boek bepalen en gezien de titels die in de ‘top tien’ verschijnen is de conclusie niet heel erg gewaagd dat dit publiek ‘toegankelijke’ boeken zoekt die ‘echt’ en *daardoor* ‘overtuigend’ lijken. Niet voor niets zendt RTL 4 op woensdagavond - als vrouwelijke tegenhanger van voetbalwedstrijden? - films uit die steevast als aanbeveling het predikaat ‘waar gebeurd’ meekrijgen. Maar de generalisering dat ‘*de* literatuur’ zich daaraan conformeert, slechts bevestigt wat zij behoort te bestrijden en bekleedt wat ze dient te ontmaskeren, zoals Thomése het uitdrukt, gaat me veel te ver.

Ten eerste verschijnen er nog steeds voldoende boeken van schrijvers die allesbehalve aan dit profiel voldoen. De boeken van P.F. Thomése, Kees 't Hart en Thomas Rosenboom zijn daar goede voorbeelden van (de opsomming is moeiteloos aan te vullen, zelf noemt Thomése elders onder meer: Oosterhoff, Verhelst, Schröder, Gommers, Huigen).

Ten tweede richt Thomése zijn pijlen op het ‘grote publiek’, niet alleen een nogal amorf begrip, maar je kunt je ook afvragen of je het ‘grote publiek’ zijn smaak, of - in de ogen van Thomése - zijn gebrek daaraan, kunt kwalijk nemen. Het vergt een specifieke belangstelling en liefde voor de literatuur en een zekere belezenheid om tijdens het lezen de inhoud ‘even uit te stellen’ ten behoeve van de vorm. Het is niet vreemd dat een literair niet ‘getraind’ lezer juist snel naar de inhoud op zoek gaat en dan ook nog wil weten of ‘het’ wel écht gebeurd is, want dat geeft ‘zekerheden’. Het is niet vreemd dat een literair niet ‘getraind’ lezer valt voor de clichés die ‘de inzichten, situaties en emoties weergeven die iedereen wel uit eigen ervaring (her)kent’, maar men zou mogen verwachten dat de literaire kritiek geschreven wordt door wél getrainde lezers die het ‘grote publiek’ kunnen wijzen op de literaire kanten van een boek.

De recensent

Daarom zou het meer terzake zijn geweest als hij het publiek buiten schot

had gelaten en zijn agressie had losgelaten op die critici die zich blijkbaar moeiteloos aanpassen aan de wensen van dat ‘grote publiek’ en die geen literaire normen hanteren bij het bespreken van literair werk, maar zich bezondigen aan ‘anti-intellectualisme, ad hominem-argumentaties, ordinair gescheld en monomanie’ (Boomkens).

Thoméses stuk ‘Futloze mannen, vrouwen met pit’ (in: *De Revisor* 1998, nr. 2) snijdt dan ook meer hout dan zijn strijd tegen de vermeende samenzwering. In dit helaas veel kortere opstel fileert hij concreet en vakkundig het meer dan bezopen artikeltje ‘Futloze vaderzoekers’ van Aleid Truijens uit *de Volkskrant van* 17 april 1998. Thomése laat, zonder Boomkens' terminologie te gebruiken, zeer instructief zien hoe deze gelijk had: Truijens wacht op de nieuwe mannen in de literatuur, Echte Schrijvers, maar wat krijgt ze: ‘Tamelijk jonge mannen, en toch al aan het eind van hun Latijn. Aan een vrouw durven ze zich niet te binden.’ Voorwaar, de literaire critica hanteert hier een Echt Literair Criterium! Op zoek naar Mannen Die Iets Te Vertellen Hebben komt ze dan ook terecht bij Vrouwelijke Schrijfsters. Volkomen terecht eindigt Thomése zijn stuk met de snerende opmerking: ‘Iets te vertellen, dat heeft iedereen. Maar wat iemand te vertellen heeft, kan ook op een A-4'tje, zoals de krant dagelijks op voortreffelijke wijze laat zien. Daarom blijf ik - heel *unzeitgemäss* - liever op zoek naar schrijvers die de kunst van het *schrijven* verstaan.’

Met die Duitse toevoeging slaat Thomése de spijker op de kop. Hij vecht niet tegen een complot, want dat is er niet, maar tegen een tijdgeest - en die is moeilijk te bevechten. In navolging van zijn tweede stuk zou het wellicht de moeite lonen in opstand te komen tegen recensenten van wie de stukken getuigen van cynisme en van gebrek aan liefde voor literatuur. Tegen recensenten die de literatuur die ze (moeten) lezen allang niet meer (be-) leven en die van hun besprekingen niet meer maken dan... enfin... zie: Boomkens. Maar ja, hoe bewerkstellig je die opstand? Thoméses eerste strafrede had niet meer effect dan een kiezelsteentje in een vijver: de rimpelingen waren even zichtbaar in de besprekingen van *Het zesde bedrijf*, onmiddellijk daarna werd het water weer stil.

Opstand

En: tegen wát zou die opstand gericht moeten zijn? Dat *lijkt* een domme vraag, maar is dat niet, want er is aan de hier genoemde essays wel af te lezen dat het antwoord niet meteen voor de hand ligt. In zijn eerste essay komt Thomése in het geweer tegen: *het* grote publiek, *de* critici: nogal vormeloze grootheden en dat maakt een opstand weinig zinvol. In zijn tweede stuk verplettert hij terecht het zotte stuk van Aleid Truijens, maar het zal niet mee-

vallen te bewijzen dat dit stuk model kan staan voor *de* kritiek. Ook Boomkens is in zijn essay nogal algemeen. Hij noemt wel wat namen. Zo gebruikt hij bijvoorbeeld Theo van Gogh, Theodoor Holman en Arjan Peters als argument bij zijn bewering dat er nogal ad hominem op los gesneerd wordt, maar van deze drie beschouw ik slechts Peters als literair recensent en kan ik me bij Boomkens argumentatie iets voorstellen, terwijl ik me bij het andere tweetal van alles kan inbeelden wat betreft dat sneren, maar niets als het gaat om serieus te nemen critici. Een van de aspecten die in verband te brengen zijn met het op de man spelen van sommige critici komt in Boomkens stuk ook als bezwaar tegen de geest van de tijd naar voren: de belangstelling voor de persoon van de schrijver overschaduwt nogal eens die voor zijn werk. Ook Marcel Möring richt daar zijn bezwaren op, ook hij analyseert een idiote bespreking (uit: *Het Parool*) van een roman en hij schuift een deel van de schuld van het literaire klimaat in de schoenen van de literatuursociologie, omdat die geen belangstelling voor literatuur heeft, maar voor verschijnselen *rond* literatuur.

Het is terecht dat Thomése en Möring de abominabele argumentaties aan de kaak stellen, net zoals het vanuit polemisch oogpunt gezien begrijpelijk is dat zij deze stukken als uitgangspunt nemen, maar het zijn natuurlijk wel extreem domme stukken die als representatief voor *de* kritiek opgevoerd worden.

Alledrie de essayisten signaleren een verandering in het literaire klimaat. Lezing van hun artikelen laat zien dat een eenduidige oorzaak niet erg voor de hand ligt. Er spelen zakelijke belangen mee, sommige schrijvers manifesteren zich nadrukkelijk als persoon, er zijn critici die er op uit zijn eerder ‘leuke stukjes’ te produceren dan serieuze literaire kritiek, maar de Don Quichot die hiertegen ten strijde trekt, stuit op een overmacht van uit alle macht wiekende molens. Bovendien moet hij oppassen zich niet te bedienen van dezelfde drogredenen die volgens hem de literaire kritiek onzuiver maken. Wanneer Marcel Möring in zijn lezing zijn ergernis ventileert over Arjan Peters die ‘in een leuk stukje’ het werk van Hugo Claus ‘in mootjes hakt’, is die bewering te verifiëren, maar de opvolging van literatuurcriticus Jaap Goedegebuure door de columnist Max Pam in *HP/De Tijd* op zich aan de kaak stellen is nu juist zo'n ad hominem argument, zeker als je daar zonder meer aan toevoegt dat Pam ‘nog nooit een inhoudelijke kritiek heeft geproduceerd’. Overigens: *inhoudelijke* kritiek? Laat Thomése dat maar niet horen.

Ik heb er eens enkele opgezocht en inderdaad: het zijn babbelstukken met veel redundantie. Zo kwebbelt Pam in zijn recensie over Thoméses *Het zesde bedrijf* een kolom lang over diens essay, legt welwillend uit dat een goed autobiografisch boek toch nog steeds een goed boek is, doet zijn zegje over

het begrip historische roman en mijmert wat over de waarheidsgetrouwe weergave van de zeden en normen van een tijd - dit alles ten dienste van zijn visie op de onderhavige roman, van welke hij zich afvraagt ‘uit welke persoonlijke noodzaak dit boek geschreven is’. Toch kun je niet zonder meer zeggen dat hij totaal géén literaire argumenten hanteert. Wanneer hij vaststelt dat ‘verschillende verhaallijnen krachtig worden ingezet, maar dikwijls eindigen in een anticlimax, of verdwijnen in de mist’ dan kun je het niet met hem eens zijn, of je zou kunnen tegenwerpen dat juist het voorbeeld dat hij daarvan geeft, licht werpt op het karakter van Etta Palm, maar je kunt *niet* beweren dat het geen literair argument is.

Het essay van Thomése is niet ongemerkt aan Pam voorbijgegaan, want hij gebruikte in een andere recensie Thoméses standpunt juist om zich tegen af te zetten: ‘*Weliswaar* [cursivering van R.E.] waarschuwt Van Dis ons met een opschrift van Couperus, waarin gezegd wordt dat alles wat in zijn romans geschiedt, “zich nooit laat realiseren tot autobiografie”, maar dat neemt niet weg dat *Dubbelliefde* een kraakheldere levensechtheid uitstraalt. Ik kan mij daarom nauwelijks voorstellen dat tegenstanders van autobiografische literatuur, zoals Thomése, veel plezier aan deze geheide bestseller zullen beleven.’ (17 september 1999) Het gaat er natuurlijk niet om wat Thomése van het onderhavige boek zou vinden, het gaat erom dat er in weerwil van diens pleidooi voorbijgegaan wordt aan de nadrukkelijke waarschuwing van Van Dis dat het hier een roman betreft. Het bizarre is dat Pam hier juist zijn *literaire* bezwaar tegen de roman van Van Dis aan ontleent. Hij vindt dat ‘het boek niet werkelijk de indruk maakt als roman gecomponeerd te zijn. Het lijkt er meer op dat de auteur zijn dagboeken heeft geraadpleegd en met het oog van nu nog eens navertelt wat hij toen heeft meegemaakt.’ Ook het verzet tegen het columnisme in de kritiek is dus ingewikkelder dan het bestrijden van de persoon: zijn argumentatie zal onder vuur genomen moeten worden.

Dat een deel van ‘het grote publiek’ en de critici minder in de literaire vorm dan in de persoon van de schrijver geïnteresseerd is, zal ongetwijfeld waar zijn, maar wanneer Thomése deze molen te lijf gaat, moet hij zich realiseren dat het een moeilijk te slechten bouwwerk zal zijn.

In zijn erudiete *Het schandaal van de poëzie. Over taal, ritueel en biologie* wijst J.H. de Roder op de diepgewortelde neiging literatuur in de allereerste plaats een cognitief karakter toe te kennen, dus op te vatten als een bijzondere vorm van kennis. Van literatuur wordt blijkbaar verwacht dat deze zicht biedt op een ‘diepere’, ‘hogere’ of ‘andere’ werkelijkheid.

Het is op zijn minst opvallend dat er in een uiterst genuanceerde beschouwing als deze, sprekend over het verschil tussen proza en poëzie, genoteerd wordt: ‘Zo dient het proza een bepaald doel en met het bereiken van dat

doel, het begrijpen van de betekenis, is ook de taal ervan verbruikt. De vorm van het proza overleeft dus het begrijpen ervan niet.' Ik twijfel er niet aan of Thomése zal deze passage knarsetandend lezen en het er van harte mee oneens zijn. Ik citeer het stuk niet omdat ik het er mee eens ben - want wie *begrijpt* ooit een roman? - maar om duidelijk te maken hoe diepgeworteld de opvatting blijkbaar is.

Daarnaast is het de vraag of ik literatuur *uitsluitend* als vorm zou willen beschouwen. Alleen vorm is een lege huls. Houdt dat niet een pleidooi in voor totale vrijblijvendheid op het gebied van de inhoud? In de vorm- en ventdiscussie, waarvan ik al jaren geleden dacht dat die voorbij was, neem ik een middenpositie in, omdat ik er al heel lang van overtuigd ben dat de literaire waarheid in dat midden ligt. Natuurlijk is literatuur - zelfs in eerste instantie - een kwestie van vorm, maar wanneer ik lees, ben ik óók op zoek en op z'n minst nieuwsgierig naar de opvattingen van de schrijver over diens literatuur en de werkelijkheid. Al is het maar om me eraan te scherpen.

Ik twijfel of het waar is wat Thomése schrijft in 'Wagnerdämmerung' (*De Revisor* 1998, nr. 3): 'Wie de vorm afwijst en liever naar inhoud zoekt, taalt naar wat hij al kent - want inhoud, als het al iets is, is voorgevormde werkelijkheid; het is datgene wat ook buiten het kunstwerk al bestond, wat de vorm (en dus de kunst) niet nodig heeft om te bestaan.' Hij máákt het waar door het extreem te stellen: vorm *afwijzen* ten behoeve van de inhoud. Maar de confrontatie, te beleven in en tijdens de leeservaring, is niet *uitsluitend* een ontmoeting met vorm, maar *ook* met een kijk op de wereld. Het is P.F. Thomése zelf die Etta Palm op haar sterfbed laat denken: 'alsof dromen van deugdelijker stof waren gemaakt dan de moleculen waaruit de wereld was opgebouwd'. Voor de vorm waarin Thomése *such stuff* aanbiedt neem ik met achttiende-eeuwse zwier mijn hoed af, maar ik wil er ook over na blijven denken, vooral over dat 'alsof'.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN.

Josje Kraamer en Pieter de Nijs
Ik denk dat iedereen probeert zich boven zijn stand te verheffen
In gesprek met Thomas Rosenboom

Eind 1999 verscheen, vier jaar na *Gewassen vlees*, een nieuwe roman van Thomas Rosenboom. *Publieke werken* is het relaas van de neven Christoph Anijs en Walter Vedder. Het verhaal speelt aan het einde van de negentiende eeuw, afwisselend in Amsterdam, waar Vedder als vioolbouwer aan de kost komt, en in Hoogeveen, waar Anijs apotheker is.

Net als in *Gewassen vlees* ontpopt Rosenboom zich in *Publieke werken* opnieuw als een poppenspeler met de grandeur van een W.F. Hermans, die het verhaal met een sardonisch te noemen genoegen naar de onontkoombare noodlottige afloop toeschrijft.

Waarom zoekt Rosenboom in zijn laatste romans een historisch verleden als decor voor zijn verhaal? En vanwaar die voorliefde voor situaties waarbij de lezer niets anders kan doen dan steeds opnieuw in een schaamtevolle schaterlach uitbarsten?

Thomas Rosenboom (foto: Friso Keuris)

Je eerste twee boeken, De mensen thuis *en* Vriend van verdienste *waren contemporaine verhalen, maar in* Gewassen vlees *koos je voor de achttiende eeuw, en* Publieke werken *speelt in het negentiende-eeuwse Amsterdam. Waarom heb je in je laatste romans gekozen voor het historische als genre, en waarom ben je niet gewoon doorgegaan met het schrijven van contemporaine romans?*

Kiezen is een te groot woord. Ik ben aan *Gewassen vlees* begonnen omdat ik achttiende-eeuwse dagboekjes in handen kreeg en ik inzag dat ik die kon gebruiken. Ik zag een mogelijkheid om van die dagboekjes iets te maken, zonder mezelf de vraag te stellen: zal ik een historische roman schrijven? Met mijn laatste roman, *Publieke werken*, over het Victoria Hotel, is het niet anders gegaan. Die stof kwam mij ter ore en die leek mij heel dankbaar, en dan begin je. Ik kan deze vraag dus eigenlijk alleen maar achteraf beantwoorden.

Het werkt prettig om een historische periode als achtergrond voor een verhaal te kiezen. Je verplaatst je lezer naar een aparte wereld. Wanneer je een contemporaine roman schrijft, probeer je dat ook. Als dat lukt, dan heeft het boek iets van een eigen kosmos. Een bepaald aspect van vreemdheid moet een boek altijd wel hebben, en dat realiseer je vrij snel als je je verhaal in het verleden laat spelen.

Er is nog een bijkomend voordeel: in die historische periode is er nog sprake van een algemeen gedeelde moraal. Sommige dingen kun je echt niet doen;

het zijn overtredingen waar sancties op staan. Als een personage zich genoopt ziet om iets te doen wat niet hoort, dan staat er wat op het spel, terwijl in onze tijd alles mag. Neem een boek als *Madame Bovary*. Het is ondenkbaar dat een auteur overspel nu nog als onderwerp kiest voor een verhaal. Op overspel rust geen taboe meer, want er bestaan feitelijk geen taboes meer.

Maar dat taboe is dan toch iets wat je belangrijk vindt? Dan is je keuze voor een historische periode als achtergrond voor je roman toch niet toevallig?

Uiteraard, maar ik heb niet van tevoren bedacht wat de voordelen zijn van historische fictie, dat inzicht kreeg ik pas achteraf. Als ik achteraf bedenk wat de voordelen daarvan zijn, dan kom ik op die taboes.

Met die dagboekjes had je voor Gewassen vlees *dus een duidelijk begin, net zoals je voor* Publieke werken *die twee huizen had. Hoe stap je dat verleden in? Lees je veel over die tijd?*

Je leest natuurlijk veel en op een gegeven moment gaat die tijd voor je leven. Je doet eigenlijk alsof je dom bent. Ik weet natuurlijk ook wel dat historici zeggen dat je het verleden niet kunt kennen, maar ik doe alsof ik het toch weet.

Gewassen vlees *heeft je maar liefst negen jaar gekost en voor je laatste boek heb je vier jaar doorgebracht in de negentiende eeuw. Dat houdt toch in dat je voor beide romans erg veel research hebt gepleegd*.

Je besteedt er veel tijd aan. Ik denk dat ik voor *Gewassen Vlees* ongeveer twee jaar alleen maar heb gestudeerd. Dat was wel prettig, want dat is iets wat niet kan mislukken. Schrijven is moeilijk. Tijdens het studeren ontwikkel je de verhaallijn en na zo'n twee, tweeënhalf jaar begin je te schrijven.

Daphne Meijer suggereerde in een lezing[1] *dat je tijdens zo'n inleesfase in de meest idiote boeken terechtkomt*.

Je valt natuurlijk terug op de voor de hand liggende naslagwerken over de achttiende eeuw; de periode van de Verlichting, waarin duidelijk sprake was van wetenschappelijke vooruitgang - de periode van het begin van het democratisch denken. Op boeken over de mentaliteitsgeschiedenis dus. Voor de detaillering ben je aangewezen op boeken die door amateurhistorici zijn geschreven. Daar zoek je het curieuze in op of dingen die tekenend zijn.

Gaat het je daarbij dan om de historische couleur locale?

Niet echt. Er zijn uiteraard verschillende soorten historische romanschrijvers. Sommigen van hen willen wel degelijk het verleden overdragen aan de

1. Zie het artikel van Daphne Meijer elders in dit nummer

moderne lezer. Die auteurs hebben een soort van educatieve ambitie. Ik denk daarbij bijvoorbeeld aan Hella Haasse, die verzint niets, die geeft het gewoon door. Ik ben meer een scheppend kunstenaar: ik schrijf een roman. Voor mij functioneert de historische achtergrond dus meer als coulisse.

Je hebt met andere voorden geen affiniteit met historische romans op zich. Er zijn dus ook geen schrijvers van historische romans die jou hebben beïnvloed?

Nee. Ik ben pas historische romans gaan lezen vanaf het moment dat ik er iets aan had. *Schandaal in Holland* bijvoorbeeld van Du Perron, en Arthur van Schendel, en *De bende van Jan de Lichte* van Louis Paul Boon. Naar dat soort boeken had ik daarvoor nooit getaald.

Je hebt het boek van Boon ook gebruikt voor een bepaald detail uit Gewassen vlees, *over het salpeter*.

Mijn held kwam aan het eind van dat boek in een kerker terecht. En ik dacht: kerker, tralies, stro, een deur met een slot. Ja en dan ben ik wel klaar. En toen herinnerde ik me een detail uit het boek van Boon, over salpeter die zich op gevangenismuren vastzet, en dat heb ik gebruikt. Ik maak er nu een grap van, maar ik werk uiteraard wel serieus.

Het gaat uiteindelijk om de vraag: streef je naar authenticiteit, of maak je wat er wordt verteld alleen maar aannemelijk?

Voor zover het authentiek kan zijn - graag. Maar in Workum, waar *Gewassen vlees* deels speelt, ben ik bijvoorbeeld nooit geweest. Voor mij volstond het boekje dat ik over Workum had gevonden. Ik ben ook nooit in het Victoria Hotel geweest, of in die twee oude huisjes. Op de een of andere manier komt dat niet in me op. Voor mij is het verhaal het belangrijkst.

In de voorbereiding van *Gewassen vlees* heb ik veel historische romans gelezen die in de achttiende eeuw spelen. Voor *Publieke werken* heb ik vooral romans uit het eind van de negentiende eeuw gelezen, Coenen en Emants bijvoorbeeld, om me te doordrenken van die sfeer. Veel meer materiaal heb ik niet gezocht. Ik ben wel in het Gemeentearchief geweest - dat was voor het eerst in mijn leven, dat ik het archief ben ingegaan - maar het pakketje ‘Victoria Hotel’ dat ik daar opvroeg, bevatte een heel beperkte hoeveelheid informatie: wat menukaarten, een paar artikelen, waaronder een artikel over die twee huizen die zijn overgebleven.

Had je al eerder het idee dat je iets moest doen met die twee huisjes in de gevel van het hotel?

Nee, het was me nooit opgevallen dat ze daar stonden. Ik had me zelfs nooit gerealiseerd dat er op die hoek allemaal zeventiende-eeuwse huisjes moeten

hebben gestaan. Het was een vriend die me erop attent maakte. Hij zei: daar moet een verhaal achter zitten, het kan nooit de bedoeling zijn geweest van die hotelbouwers om die twee huisjes daar te laten staan. Toen hebben we daar een beetje over gefantaseerd, en bedacht dat er iets achter stak dat met geld te maken heeft. Ook over de bouw van het Centraal Station en over de veranderende situatie die dat had voor de Amsterdamse haven heb ik feitelijk maar weinig opgezocht.

Je maakt je dus ook geen zorgen over fouten, zoals wanneer je een emigrantenschip laat aanleggen achter het Centraal Station - iets wat in die tijd nooit gebeurde?

Nee. Ik weet nu dat die emigrantenschepen in het oostelijk havengebied aanlegden, bij het 'Lloydhotel'. Maar ik zondig niet opzettelijk tegen de werkelijkheid. Maar als ik het wel had geweten, had ik in dit geval toch gesmokkeld. Ik wilde een roman realiseren met een zo beperkt mogelijke ruimte: die twee huisjes, het hotel, het stationsplein, het station. Daarom dacht ik: achter dat station die boot, met de gedachte dat de lezer die plek al kent. Anders moet je weer een hele nieuwe scène invoegen en dat gaat ten koste van de eenheid van het boek. Ik had een artistieke reden om af te wijken van de historische werkelijkheid.

Ik heb nog een andere fout gemaakt. Ook het Concertgebouw komt voor in mijn boek. Dat was toen ongeveer een half jaar in gebruik. Ik laat Vedder daar het suizen van gaslampen horen. Later heb ik ontdekt dat het Concertgebouw in die tijd nog geen gasaansluiting had. Die pijpen lagen er nog niet en het eerste jaar zal het gebouw daarom nog met olielampen verlicht zijn geweest. Als ik dat had geweten had ik die gaslampen natuurlijk vervangen door olielampen. Maar ik vind dat niet erg omdat mijn ambitie daar niet ligt. Als je zo'n fout in het werk van Hella Haasse aantreft, is dat veel desastreuzer. Dan verliest zo'n boek wel degelijk iets van zijn geloofwaardigheid. Maar de geloofwaardigheid van mijn boek ligt toch meer op een retorisch niveau.

Er zitten enkele andere details in het boek die een duidelijk historische achtergrond lijken te hebben. Zo beschrijf je bijvoorbeeld dat architect Henkenhaf bij de bouw van het hotel een soort van prefab-bouw toepast.

Dat heb ik verzonnen. *Publieke werken* is een boek met een duidelijke kalender erin. Sommige data liggen gewoon vast. Dat er voor het eerst in de krant staat dat er een hotel wordt gebouwd - dat is een datum. De opening van het hotel zelf, dat is ook een datum. Dat ze beginnen met slopen is in mijn boek ook een datum.

Er is in het boek ook sprake van een zwangerschap: een meisje uit het dorp

Elim vraagt Anijs om een vruchtafdrijvend middel. Zoiets doe je hoogstens in het begin van een zwangerschap, in de eerste twee maanden. Uiteraard moet de bevalling dan zo'n zes of zeven maanden later plaatsvinden. Zo lopen er allemaal uurwerken af in de roman.

Dat snelle bouwen vond ik verbluffend. Ik heb ergens gelezen dat de bouw slechts zo'n negen maanden duurde. In die korte tijd is het Victoria Hotel neergezet. Onbegrijpelijk, en voor die tijd heel bijzonder, zonder dieselmotoren bijvoorbeeld. Maar als auteur moet je voorkomen dat de lezer zich gaat afvragen: kan dat wel? Want dan schrikt hij wakker uit de droom. Vandaar die assemblagebouw, en die arbeiders, die dag en nacht werken met elektrisch licht.

Die assemblagebouw is een vrijpostigheid die ik me heb gepermitteerd. Henkenhaf is een soort gigant. Hij is ongrijpbaar. In de roman komt hij ook alleen maar in de allerlaatste bladzijden in beeld. Ik bedacht dat ik die man moest voorzien van enkele hypermoderne eigenschappen. Ik wist dat er in het hotel een lift kwam - een nouveauté voor die tijd - en daarvoor heb je elektriciteit nodig, wat betekent dat je over een aggregaat moet beschikken. Ik bedacht dat Henkenhaf als een soort *hightec* bouwer die aggregaat meteen zou gebruiken voor de transportbanden, bij de bouw, en dat hij later die lift erop liet aansluiten. Het is leuk om dat soort dingen te verzinnen. Je voelt je zelf een beetje ondernemer.

Publieke werken *speelt deels in Amsterdam, deels in Hoogeveen. Je geeft in het begin van de roman een uiterst levendig beeld van het moeizame leven op de te ontginnen veengronden. Daarvoor heb je waarschijnlijk wel bestaande bronnen gebruikt?*

Ja. Ik kwam een boek tegen dat als titel had: *Zij leefden van water*, dat het moeizame bestaan van veenwerkers in Overijssel beschrijft. Die mensen leefden daar bij wijze van spreken niet op de aarde, maar op zoiets als drijvende plakken veen en ze handelden in riet en wilgentenen. Dat sprak enorm tot mijn verbeelding, dat mensen als het ware buiten de samenleving leefden, als ballingen - bijna geen burgers - mensen die zich moesten zien te redden in de natuur. Oorspronkelijk wilde ik dat boek als bron gebruiken voor *Gewassen vlees*, maar dat lukte niet. Uiteindelijk is er in mijn nieuwe roman zo toch een stuk tekst dat voor *Gewassen vlees* bestemd was terechtgekomen.

Het verhaal over het hotel was er eerder dan het Hoogeveenverhaal, maar op een gegeven moment kreeg ik behoefte aan een tweede intrige. Ik vond het hotelgegeven te afgerond voor een roman en bedacht dat er ook een minder afgeronde intrige in moest voorkomen, en toen dacht ik aan Drenthe, dat water. Ik had ook nog een boekje van een ex-vriendin over haar familie die

apothekers waren in Hoogeveen. Verder kreeg ik, toen ik in Amerika een vriend bezocht die vioolbouwer is, een boek van een meestervioolbouwer. Die vriend werkt in een heel gerenommeerde studio in New York, en ik maakte kennis met de eigenaar van die studio. Toen die hoorde dat ik schrijver was, en uit Holland kwam, zei hij dat hij een boek voor mij had met antieke documenten uit, zeg maar, 1850, over Nederlandse landverhuizers - vaak religieuze groepen emigranten.

Die boeken had ik in m'n hoofd en ik bedacht: dan doe ik daar iets mee.

Aan die vioolbouwer, Vedder, had ik behoefte. Ik wist dat één van de historische bewoners van die panden kleermaker was, en dat heb ik zo gelaten, maar die ander was kastelein. Dat beviel me niet, want een kastelein heeft iedere avond mensen in de zaak en die vind je dus ook terug in een boek. Een kastelein kun je moeilijk eenzaam laten zijn of laten nadenken. Daarom bedacht ik dat ik een ander beroep moest hebben. Nu lijkt vioolbouwer wel een romantisch vak, maar vroeger was het iets wat je ging doen nadat je lijstenmaker was geweest, of kastenbouwer. Dat beviel me wel, want zo'n vioolbouwer is iemand die zich boven zijn eigen niveau heeft verheven. Daardoor begint hij te wankelen, zijn voeten staan niet meer stevig op grond. En écht komen waar hij wil, lukt ook niet, want hij blijft autodidact.

Anijs en Vedder zijn als het ware elkaars spiegelbeeld. Je zou kunnen zeggen dat Vedder omhoog gaat door dat hotel. Hij komt met de echte geldwereld in aanraking en hij doet er echt toe. Anijs maakt het tegenovergestelde mee: hij ís iemand, hij heeft gezag en dat raakt hij kwijt. Vedder leeft in de verwachting dat hij geld gaat krijgen en die apotheker wil iets gaan doen wat geld kost. Dus er is aan de ene kant sprake van hetzelfde, iets symmetrisch, en aan de andere kant is er sprake van een tegenstelling.

Het gegeven dat iemand streeft naar iets dat buiten zijn macht ligt, waardoor zo'n personage als het ware komt te zweven, gebruik je vaker. Heeft dat een romantechnische reden?

Hoofdpersonen uit geslaagde romans zijn meestal figuren die boven hun niveau leven. Neem Osewoudt, uit *De donkere kamer van Damocles*. Die zit in een sigarenwinkeltje, is getrouwd, die zit helemaal vast - hij heeft niet voor niets van die sterke voeten, die vergroeid lijken met de grond. Op een avond komt er opeens iemand binnen die beweert dat hij in het verzet zit, dat ze achter hem aan zitten, en vraagt of hij een pak in de tuin mag begraven. En Osewoudt zegt ja, omdat hij te lullig is om nee te zeggen. Het helpen van een verzetsman is een illegale daad, en vanaf dat moment zit hij dus ook in het verzet en hij gaat erin mee, hij groeit, en gaat er ook echt bij horen.

De hoofdfiguren in jouw boeken komen net als Osewoudt steeds weer in 'schijn-

situaties' terecht; ze zijn onzeker over zichzelf en proberen wanhopig hun best te doen om te voldoen aan het beeld dat de buitenwereld van hen heeft. Schaamte stuurt hun gedrag. Hun stemming kan dan ook van het ene op het andere moment verkeren van overmoed in existentiële twijfel: lukt dit wel, kom ik hier nog mee weg? Dat is iets wat jouw hoofdfiguren onderscheidt van die van Hermans. Neem Anijs. Wat hem overkomt, wordt steeds gênanter. Dat hij zich dokter laat noemen is tot daar aan toe, maar vervolgens waagt hij zich ook aan die bevalling, zonder dat hij precies weet wat hij doet. Hij handelt als in een roes. Als lezer denk je: doe dat toch niet!

Alle boeken met naar mijn idee geslaagde hoofdpersonen hebben zo'n element. Ik begin met iemand die heel gewoon is en normale overwegingen heeft, maar hij komt steeds meer op het hellende vlak terecht, tot er op een gegeven moment geen redden meer aan is. Ik werk toe naar een soort climax, naar een extreme situatie, met de vraag: hoe ver kun je verwijderd raken van je werkelijke identiteit?

Met Anijs gaat het stapje voor stapje. Hij gaat eerst naar het armendorp met medicijnen - dat mag als apotheker, dan ga je je boekje helemaal niet te buiten. Daar vindt hij die doktersjas en hij denkt aan die arme mensen die hem intens dankbaar zijn, want eindelijk is er iemand die zich om hen bekommert, en dan nog wel deze gigant! Bij zijn volgende bezoek doet hij weer die doktersjas aan. Niet uit ijdelheid, zoals Vedder ook niet uit geldzucht onderhandelt, maar uit aardigheid. Hij doet iets nobels. Hij denkt: ik doe die witte jas aan, dan kunnen die mensen zich een keer verheugen dat een echte medicus zich over hen ontfermt. Het is goed bedoeld. Later is hij opnieuw in dat dorp en deelt medicijnen uit. Iedereen is hem opnieuw diep dankbaar, en dan moet dat jongetje bedanken en die begint te stamelen en Anijs bedenkt dat 'apotheker' ook wel een erg moeilijk woord is, dus zegt hij: 'zeg maar gewoon dokter'. Uit aardigheid! En vanaf dat moment ís hij ook 'dokter'.

Wanneer dan later in het boek zijn zus moet bevallen, belt dat jongetje midden in de nacht bij Anijs aan. Hem is gezegd: ga de dokter halen! Misschien was het wel de bedoeling dat hij de echte dokter ging halen en heeft dat jongetje zich vergist omdat hij bedacht: we hebben maar één dokter. Ook al wordt Anijs dus misschien per abuis uit zijn bed gebeld, toch kan hij geen nee zeggen. Hij gaat erheen, gewoon met de middelen die hij als apotheker heeft: pleisters, watten, medicijnen. Maar wanneer dat laken wordt weggetrokken, en hij die gezwollen buik ziet - bedenk, dat is extra dramatisch, dat hij nog nooit een zwangere vrouw heeft gezien! - realiseert hij zich dat hier geen medicijnen helpen. Nu heeft hij al eerder iemand geholpen wiens duim was opgezwollen en die heeft hij geprikt, zodat met de druk ook de pijn wegtrok. Dus hij denkt: die buik, die enorme druk - daar moet ik wat

aan doen. Daar moet een gaatje in.

Er zit met andere woorden wel een soort logica in. Als die er niet was, zou je denken aan een criminele daad.

Vedder overkomt iets vergelijkbaars: die verrekent zich bij de onderhandelingen over de verkoop van zijn huis en komt dus uit op een vraagprijs van 50.000 gulden in plaats van 30.000. Waarom houdt hij zo hardnekkig vast aan zijn vergissing? Hij kan toch simpelweg bekennen dat hij zich heeft vergist?

Die terugweg wordt hem versperd, door mij. Zijn neef heeft gezegd: je moet geen vraagprijs noemen. Je moet de kopers laten bieden en dan vraag je anderhalf keer zoveel en dat is jouw vraagprijs. Maar hij zegt vijftig en hij weet niet dat hij zich vergist. Hij is ervan overtuigd dat ze toch moeten betalen wat hij vraagt. Ze hebben immers geen alternatief. Het gaat Vedder om die machtspositie, niet om het geld. Hij wil dat de bouwers van het hotel voor hem buigen. Hij zou nog best terug kunnen, maar hij ziet de noodzaak niet, omdat hij ervan overtuigd is dat hij later altijd nog kan zakken met z'n prijs. Helaas heeft hij zich, tegen de tijd dat hij wél met z'n prijs moet zakken, al verbonden aan die investering. Dan kan hij niet meer terug.

Aan zijn onhandige gedrag blijf toch dat element van schaamte kleven.

Misschien heeft dat iets met mijn karakter te maken. Het heeft in ieder geval te maken met mijn idee van de menselijke tragiek. Ik denk dat iedereen probeert zich boven zijn stand te verheffen. Ik ken tenminste geen mensen die dat niet proberen. Een pak aantrekken, dat is al je bleke lichaam verhullen. Je loopt altijd het risico door de mand te vallen. Je doet je anders voor dan je bent, dus je hebt altijd angst om ontmaskerd te worden. En als je daar dan alleen al aan denkt, dan voel je schaamte.

Ik herinner me, toen ik nog kind was en mijn oma doodging en dus naar de hemel ging, dat ik bedacht dat zij vanuit die hemel natuurlijk door mijn kleren heen kon kijken. Later, toen er weer iemand doodging, had ik een vergelijkbare gedachte. Stel je voor, bedacht ik, dat de mensen in de hemel mijn gedachten kunnen zien, al die pornografische visioenen van mij, en die gevoelens van haat en minderwaardigheid. Zoiets vervult je uiteraard met schaamte. Ik denk dat iedereen dat wel heeft. Ik breng dat naar buiten in de vorm van een romanfiguur. Je probeert toch iets van de menselijke conditie duidelijk te maken.

Die condition humaine, *die menselijke tragiek, dat speelt duidelijk mee in je hoofdpersonen. Anijs probeert immers wel degelijk die veenwerkers te helpen, net zoals Vedder niet alleen maar vanuit een soort koortsachtig opwinding toestemt om aan het plan van zijn neef mee te werken, of vanwege het geld, maar*

om Theo een mooie erfenis te bezorgen. Het zijn allemaal goede bedoelingen.

Vedder wil dat geld niet omdat hij graag geld wil hebben, maar omdat hij denkt dat Theo dan eens trots op hem kan zijn. Hij bedenkt dat Theo zo langzamerhand leert begrijpen dat sommige mensen belangrijker zijn dan anderen. Hij is bang dat Theo, wiens grote voorbeeld hij was, nu misschien op hem gaat neerkijken, want hij is tenslotte maar een autodidact, en er zijn ook echt gestudeerde mensen. Dat hij dat geld graag wil hebben heeft met andere woorden een heel menselijke achtergrond.

Theo is trouwens een nogal mysterieus figuur, zoals Dorbeck in De donkere kamer van Damocles *een mysterieus figuur blijft. Heb je hem bewust zo oningevuld gelaten, of was hij als verhaalfiguur niet belangrijk?*

Hij is belangrijk voor Vedder. Zo'n figuur moet je dan ook min of meer buiten beeld houden. Vedder wil maar één ding: dat Theo een beetje tegen hem blijft op kijken. Hij leeft zijn leven voor de ogen van Theo. Hij schrijft die artikelen eigenlijk alleen maar zodat Theo zal denken dat hij een ontwikkeld man is. Zoals hij later in het verhaal in feite alles doet voor Henkenhaf. Hij bedenkt dat Ebert er dan wel deftig uitziet, maar eigenlijk alleen maar de taak heeft alles allemaal letterlijk aan Henkenhaf over te brengen. Hij bedenkt dat Henkenhaf alles wat hij zegt te horen krijgt, en fantaseert erover wat die dan wel niet van hem zal denken, iets in de trant van: dat is pas een dappere tegenstander, wat een karakter! Misschien herkent Henkenhaf wel iets van zichzelf in mij. Maar net als Theo blijft ook Henkenhaf buiten beeld.

Het is wel tragisch dat Vedder zich zo voor Theo uitslooft. Je krijgt toch het gevoel dat die jongen niet deugt.

Dat komt omdat je niet zoveel van Theo weet, alleen dat hij zo af en toe geld komt lenen en niet komt opdagen wanneer Vedder hem verwacht.

In jouw boeken tekent zich al met al een bepaalde thematiek af: kinderloosheid, onvruchtbaarheid, vruchteloosheid, de niet-beantwoorde liefde van vader voor zoon, of van zoon voor vader. Die thematiek zat ook in Gewassen vlees, *waar de zoon werft om van de liefde van de vader. In* Publieke werken *is het de substituutvader die werft om de liefde van een zoon*.

Dat heeft uiteraard ook met mijn eigen omstandigheden te maken. Ik heb dat zelf ook wel gedaan, m'n best doen voor m'n vader. Niet dat ik een slecht contact had met mijn vader, maar je probeert wel enorm je best te doen. Ik herinner me dat ik, vlak nadat ik was afgestudeerd, met mijn ouders meeging op vakantie op een boot. Ik had van mijn zus een trainingspak gekregen, met de gedachte: nu ben je bevrijd van verplichtingen, en nu moet je

maar wat gaan hardlopen, dat is gezond. De eerste ochtend trok ik dat pak aan om te gaan hardlopen en mijn vader ging tegelijkertijd van boord af om de hond uit te laten. Dus ik begon te lopen en ik voelde de ogen van mijn vader in mijn rug. Ik had nog nooit hard gelopen, maar ik dacht: ik laat me niet kennen. Ik heb dat heel lang volgehouden en dacht, ik moet blijven bewegen, maar ik kwam bijna niet meer vooruit. Toen ik werkelijk niet meer kon, stond ik stil en draaide me om, maar mijn vader was natuurlijk al veel eerder omgedraaid en teruggelopen.

Maar waarom kies je zo nadrukkelijk voor hoofdfiguren die geen kinderen kunnen krijgen? Anijs kan geen kinderen krijgen en neemt dat jongetje Pet als een soort substituutzoon. Vedder heeft ook een substituutzoon, Theo, die is opgegroeid bij pleegouders, mensen die zelf ook geen kinderen kunnen krijgen. Het is opvallend dat al je hoofdfiguren kinderloos zijn, of impotent. Of is dat puur een romangegeven?

In mijn vorige werk hadden de romanhelden geen kinderen omdat dat niet hoefde, vanwege hun leeftijd. Een jongen van zestien heeft geen kinderen. Willem Augustijn uit *Gewassen vlees* is zes- of zevenendertig, maar in de achttiende eeuw werd vaak laat getrouwd door mannen, dus daar hoef je verder geen woorden meer aan te besteden.

In deze roman gaat het om mannen van zestig. Ik bedacht: ze moeten geen kinderen hebben, want het worden tragische helden, die een heel groot project gaan nastreven, en daar moeten zij helemaal door vervuld zijn. Als ze dan ook nog kinderen hebben, gaat het gewone leven zo door. Omdat ik realistisch werk, dacht ik aan die avonduren en dan zijn die kinderen thuis en dan moeten mijn hoofdfiguren daar iets mee doen. Het is misschien ook zo dat ze vanuit een afwezigheid of leegte in hun leven worden aangezet tot actie, zodat alles voor je welbevinden afhangt van het slagen van datgene wat je onderneemt. Wanneer er bij iemand die kinderen heeft iets mislukt, dan heeft hij altijd nog die kinderen, en die zijn toch het belangrijkste. Als een held kinderen heeft, dan kun je daar niet omheen: dan moet hij met die kinderen ook omgaan. Dus ik wilde geen kinderen. Maar omdat het mannen zijn van zestig, in een tijd waarin het normaal was dat er kinderen kwamen, moet je dat gaan uitleggen. Zo kwam ik op onvruchtbaarheid. Ik had kortom een heel praktische reden, en pas al werkende geef je aan dat gegeven een symbolische betekenis.

Er lijkt wat dat betreft een verband te leggen tussen jouw werk en dat van W.F. Hermans. Kinderloosheid, vruchteloosheid, er rust geen zegen op het werk. 'Niets, wordt er, niets, uit talloos veel miljoenen.' Hermans kan ook op zo'n sarcastische manier met verhaalfiguren schuiven, hen als een poppenspeler mani-

puleren en in de meest idiote situaties brengen en hen dan voor een opgave stellen: zie maar dat je je hieruit weet te redden.

Ik denk dat ik mijn personages met meer liefde behandel dan Hermans. Ik voel wel mededogen voor mijn personages en ik heb het idee dat Hermans meer leedvermaak had. Ik denk dat Hermans in wezen een misantroop was.

Wat in jouw boeken zo nadrukkelijk aanwezig is, dat zijn goede bedoelingen die de hoofdfiguren zelf hebben. Die ontbreken bij Hermans personages.

Hermans heeft ook niet het idee dat mensen goede bedoelingen hebben. Hermans kan echt minachting hebben voor hele categorieën van mensen. Net als Flaubert. Flaubert keek ook op de medemens neer. Daar zit ook weinig mededogen.

Die relatie met Hermans wordt des te duidelijker, waar jij - in een recent interview in Vrij Nederland - *zei: 'Ik verbeeld me graag dat ik de enige schrijver ben die nog zuivere fictie schrijft! Je hebt schrijvers die schrijven over zichzelf, verzinnen er nog twee eigenschappen bij, en dan zeggen ze: dit is fictie.'*

Zo'n uitspraak impliceert dat jij een van de weinige schrijvers bent die verzonnen verhalen schrijft, iets wat Hermans voor jou ook deed.

Er zijn er natuurlijk meer. Ik denk aan Thomése, in een paar van zijn boeken. En Brakman.

Jij schrijft met andere woorden puur verzonnen boeken. Zit er helemaal niets autobiografisch in?

Ik herken mijzelf niet in mijn personages, maar wel in de totaliteit van de roman. Ik wil alleen maar een mooi boek schrijven. Dus ik neem iets wat zich daarvoor lijkt te lenen, maar waar ik niets mee te maken heb.

Ik werk als het ware van buiten naar binnen. Andere schrijvers beginnen van binnen en werken naar buiten. Ze modelleren het een beetje en zeggen: dit is een roman, want ik heb het gemodelleerd.

Ik noem Hermans als voorbeeld omdat er weliswaar meer mensen in Nederland zijn die fictie beoefenen, maar er zijn er maar weinig die in staat zijn tot het schrijven van een vertakte intrige, tot het schrijven van een boek dat gedragen wordt door de intrige. Ik kom wat dat betreft ook niet verder dan Hermans.

Er zijn dus ook geen andere schrijvers die voor jou als voorbeeld gelden?

Twee schrijvers bewonder ik: Dostojevski en Kafka. Niet alleen vanwege de intrige, maar ik zie wel dat er iets zou ontbreken als ze die intrige niet hadden. Over Kafka wordt altijd gepraat in termen van vervreemding en existentiële nood, maar hij is vooral ook een grapjas.

Maar wil je de lezer niets méér geven dan een mooi of vermakelijk verhaal?

Natuurlijk wel. Je wilt je levensgevoel overdragen. Een lezer wil niet alleen vermaakt worden, hij wil ook iets serieus krijgen, maar dan wel in de vorm van vermaak. Als het verhaal niet vermakelijk is, of spannend, of ontroerend, dan leest de lezer een boek niet uit. Maar de inhoud is dat levensgevoel.

En daarmee doel je op dat balanceren in een onzeker gebied, op de poging je te verheffen boven je gegeven positie en er dan wanhopig achteraan blijven hollen om te zorgen dat niemand ontdekt dat je jezelf iets te hoog hebt neergezet?

Ja, dat gevoel is volgens mij universeel. Hoewel mensen dat tegenwoordig niet meer willen weten. Mensen hebben geen problemen meer met zichzelf. Dat is iets wat mij angst inboezemt. Volgens mij groeit er een generatie op die niet gewend is om geduld te hebben, om een offer te brengen, of ergens voor te sparen. Ook op het geestelijke gebied verdwijnt dat. Neem zoiets als een meisje het hof maken. Daarvoor moest je vroeger jezelf ontwikkelen en beschaven, zodat je een nuttige rol in de maatschappij kon gaan vervullen. Op dat moment had je iets aan te bieden waar een vrouw ja tegen kon zeggen. Tegenwoordig gaat het anders. Een jongen geeft zich nauwelijks meer de moeite een meisje het hof te maken - en dat is nog iets heel anders dan een maatschappelijke positie verwerven. Een jongen ziet een meisje, denkt ‘dat lijkt mij wel wat’, en als hij dan nul op rekest krijgt, wordt hij kwaad en dan wordt zo'n meisje uitgescholden of in elkaar geslagen. Dat soort dingen vervult mij met angst. Straks gaat zo iemand solliciteren, wordt niet aangenomen, en slaat er dus op los. Tegenwoordig heeft iedereen recht op alles. Je hebt recht op een meisje, je hebt er recht op om met iemand naar bed te mogen. Je hebt er recht op om onmiddellijk ergens aan de beurt te zijn. Iedereen heeft overal recht op. En als iemand even moet wachten, of als iets gewoon niet mag, dan slaan de stoppen door. Monsterlijk.

Je bent met andere woorden vervuld van pessimisme over de toekomst.

Er zijn zoveel dingen die door het wegvallen van dat geduld volgens mij niet meer mogelijk zullen blijken. Wij gingen vroeger naar de kerk en dat was een beproeving. Je moest een uur of meer stilzitten. Dat kon je als vijfjarige. Als je als kind werd meegenomen naar een ziekbed, of naar een restaurant, dan was je ook gewoon om stil te zijn. Je was er ook aan gewend op de middelbare school een uur naar een leraar luisteren. Wij hadden leraren met de gave van het woord, die vertelden over de geschiedenis of over de literatuur en dan hing je aan hun lippen. Ik hoorde laatst een leraar Nederlands vertellen dat hij dat tien jaar geleden nog kon doen, over literatuur praten, maar

dat kan niet meer. Nu moet je om de vijf minuten iets anders aanbieden, anders breekt de hel los. Ik zie het ze ook niet meer doen: een uur lang naar een professor luisteren tijdens een college, of naar de opera gaan of naar een toneelstuk. Ik ben ontzettend blij dat de kinderen die Rick van der Ploeg zo graag in het culturele milieu wil krijgen er niet zijn. Ik ben wel eens in de schouwburg geweest waar al een schoolklas was, en dan tref je het! Ook al vind je het niets wat je op toneel wordt aangeboden, je hebt toch respect voor de mensen op het toneel en je gaat ze niet het werk onmogelijk maken. Maar zo'n schoolklas: dat gaat gewoon door, zonder de stem te dempen.

Daar veranderen jouw boeken niets aan.

Deze mensen zullen ook nooit een boek lezen. Ik ben bang dat de romankunst een verdwijnende kunstvorm is.

Maar je koestert geen heimwee naar een bepaalde historische periode en je had ook niet liever in een andere tijd geleefd?

Wat mij betreft was het leven gebleven zoals het in de jaren zestig was.

Ik ben blij dat ik leef in de tijd na de Tweede Wereldoorlog, maar voor mij had alles niet zo snel hoeven te veranderen.

Schrijf je dan over een verzonnen wereld omdat je over deze wereld ontevreden bent?

Nee. Ik schrijf gewoon - dat is voor mij een gegeven. Dat deze wereld mij angst inboezemt, is privé.

Pieter de Nijs

Stofwisseling
Over *Gewassen vlees* en *Publieke werken* van Thomas Rosenboom

In de tekst van een voordracht, gehouden in het programma *De opstand der romanpersonages*, (afgedrukt in *De Revisor* 1995, nummer 6 onder de titel 'Reflectie') formuleerde Thomas Rosenboom met betrekking tot het optreden van romanpersonages drie stelregels: 'Een eerste vereiste voor een personage is dat hij een probleem heeft; een tweede dat hij daar iets aan doet, en een derde dat hij, al doende, en na een aanvankelijk succes, iets ontketent dat hij niet heeft voorzien en niet meer beheerst, liefst met zijn eigen ondergang tot gevolg [...].'

Charles Bovary uit *Madame Bovary* is voor Rosenboom zo'n voorbeeldig romanpersonage. Deze plattelandsdokter waagt zich, in de dubbele poging om boven zichzelf uit te stijgen en de waardering van zijn echtgenote te winnen, aan een chirurgische ingreep waartoe hij absoluut niet bevoegd is. Hij voert een operatie uit op de klompvoet van een overigens kerngezonde stalknecht. Aanvankelijk lijkt zijn actie succesvol, maar dan treedt koudvuur op en ten slotte verliest de knecht zijn been.

Rosenboom heeft in interviews vaak gewezen op de voorbeeldfunctie die de roman van Flaubert voor hem vervult, zonder er overigens doekjes om te winden dat een 'drama' als dat van Charles Bovary hem op de (slappe) lachspieren werkt. Met apotheker Anijs, een van de twee hoofdfiguren in de in 1999 verschenen roman *Publieke werken*, heeft Rosenboom een Nederlandse Charles Bovary gecreëerd. Anijs laat zich, net als de Franse plattelandsdokter, verleiden tot medische ingrepen waartoe hij niet bevoegd is: zo 'opereert' hij een half-onnozele jongen die niet kan spreken omdat de toom onder zijn tong veel te kort is (een 'operatie' die ook al in genoemde voordracht werd beschreven), en verricht hij een curieuze punctie bij een geboorte. Net als de andere hoofdfiguur uit *Publieke werken*, de vioolbouwer Vedder, voldoet Anijs in alle opzichten aan de drie gulden regels die Rosenboom in zijn voordracht formuleerde. Beide heren hebben een probleem, beiden proberen daaraan iets te doen, en met beiden loopt het, alle goede bedoelingen ten spijt, treurig af. Beide romanpersonages zouden ook, als ze konden luisteren, bij die vergeefse pogingen iets aan hun lot te verschikken als in een verre echo de schaterlach van hun creator hebben kunnen horen.

Tegen de eigen natuur in

Rosenboom koestert dus een voorliefde voor romanpersonages die proberen zich boven hun stand te verheffen, die proberen ‘zich te verbeteren’, ook al houdt dat in dat ze tegen hun eigen natuur in moeten gaan. Dat bleek al eerder, bijvoorbeeld in het geval van Willem Augustijn van Donck, de hoofdfiguur uit Rosenbooms in 1994 verschenen lijvige roman *Gewassen vlees*, en het blijkt opnieuw in *Publieke werken*.

In *Gewassen vlees* koos Rosenboom voor de achttiende eeuw als historische achtergrond; *Publieke werken* is gesitueerd in de negentiende eeuw. De roman vertelt het verhaal van de neven Christoph Anijs en Walter Vedder. Vedder is vioolbouwer in Amsterdam, Anijs is apotheker in Hoogeveen. Anijs is boven zijn stand getrouwd. Hij moet in de nieuw aangekomen jonge apotheker, die anders dan hij wel een academische opleiding heeft genoten, zijn meerdere erkennen. Vedder heeft zich van schrijnwerker opgewerkt tot vioolreparateur, maar hij realiseert zich dat zijn klantenkring zich nooit zal uitstrekken tot de violisten van het Concertgebouworkest, die de voorkeur geven aan een echte vioolbouwer.

Vedder en Anijs proberen zich desondanks manhaftig boven hun gevoel van minderwaardigheid te verheffen. Zo doen ze allebei opzichtige pogingen om de ontwikkelingen van de nieuwe tijd bij te benen. Anijs lijkt aangestoken door het soort charitatieve plannen dat Sarphati of Frederik van Eeden aan het eind van de negentiende eeuw ontwikkelde. Hij trekt zich het wel en wee aan van de arme veenwerkers in het dorp Elim, die hij kosteloos voorziet van allerlei zelfgefabriceerde medicamenten. In de loop van het verhaal meet hij zich een doktersjas en -titel aan en laat zich, zoals vermeld, verleiden tot verschillende volstrekt ongeoorloofde medische ingrepen. Vedder waagt zich buiten zijn stiel waar hij, onder het pseudoniem Veritas, in ingezonden stukken in de krant de keuze van de locatie van publieke gebouwen als het Centraal Station en het Concertgebouw bekritiseert. Op de bouw van dat Centraal Station heeft hij overigens een riant uitzicht: hij bewoont namelijk een hoog en smal huis aan de Prins Hendrikkade, pal tegenover de kunstmatige eilanden waarop het station verrijst.

Anijs en Vedder zijn beiden kinderloos en dat is mogelijk de aanleiding voor de charitatieve plannen die ze gezamenlijk ontwikkelen. Helaas zal hun fysieke onvruchtbaarheid uiteindelijk ook een existentiële onvruchtbaarheid blijken. Wanneer Vedder in de krant leest dat de befaamde ondernemer Henkenhaf het plan heeft ontwikkeld om tegenover het Centraal Station een luxe hotel te bouwen, ziet hij een kans om zich te bewijzen in het oog van Theo, de wees wiens lot hij zich heeft aangetrokken en in wiens onderhoud hij voorziet. Voor de bouw van het Victoria Hotel moet de bestaande

bebouwing aan de Prins Hendrikkade, waaronder het huis van Vedder, wijken. Henkenhaf doet Vedder bij monde van zijn onderhandelaar Ebert een goed bod, maar Vedder wijst dat af. Hoewel hij later inziet dat hij door een rekenfout tot de fantastische vraagprijs van 50.000 gulden is gekomen, denkt hij toch door slim te onderhandelen Henkenhaf te kunnen overtroeven: de bouwers van het hotel kunnen immers niet om hem heen, zo bedenkt hij.

Wanneer Anijs hoort van de gigantische som die Vedder voor zijn huis meent te kunnen krijgen, ziet hij een kans om zijn eigen liefdadigheidsplannen te verwezenlijken. De neven besluiten tot een gedurfde onderneming: Vedder investeert de 50.000 gulden die hij voor zijn huis denkt te kunnen krijgen in de verscheping van de veenwerkers uit Elim naar de Verenigde Staten, waar zij met deze lening een nieuw bestaan kunnen opbouwen. Alles wordt notarieel vastgelegd en het vertrek van de emigranten wordt voorbereid. De onderhandelingen over de verkoop van Vedders huis lopen echter op niets uit, omdat Vedder hardnekkig vasthoudt aan zijn originele vraagprijs. Dan meldt Ebert tot Vedders verbijstering dat Henkenhaf heeft besloten om af te zien van de koop: hij zal zijn hotel óm Vedders huis heen bouwen.

De gezamenlijke poging van de neven om filantropisch en financieel twee vliegen in één klap te slaan is zodoende tot mislukken gedoemd en Vedder ziet zijn hoop om met de koopsom Theo's affectie te verwerven de bodem ingeslagen. Hoewel de veenwerkers uiteindelijk toch in de Verenigde Staten terechtkomen, loopt het met zowel Anijs als met Vedder, zoals feitelijk viel te voorzien, slecht af.

Deconfiture

Rosenbooms laatstverschenen ‘historische’ roman vertoont verschillende overeenkomsten met *Gewassen vlees*. Ook *Gewassen vlees* is het verhaal van een personage dat, min of meer tegen beter weten in, probeert om zich existentieel te bewijzen.

Gewassen vlees speelt in de voor Nederland warrige periode van het midden van de achttiende eeuw, wanneer de Fransen delen van de Republiek hebben bezet en volk en land worden verdeeld door politieke intriges, door belastingoproer en door godsdiensttwisten.

De hoofdpersoon van de roman, de Friese burgemeesterszoon Willem Augustijn van Donck, is een vijfendertigjarige jurist, die zijn dagen in ledigheid slijt. Willem Augustijn lijdt aan een overspannen verbeelding - hij heeft last van ‘nerveuze vapeurs’ - en maakt zich met zijn onzekere en inconsistente gedrag geregeld belachelijk. Net als de andere hoofdpersonen in de boeken

van Rosenboom is Willem Augustijn zeker geen sympathiek verhaalpersonage. Rosenboom zet hem neer als een slappe slungel - het huispersoneel noemt hem ‘de asperge’ vanwege zijn lengte - als een modieuze fat, behept met een onhebbelijke neiging tot verbaal doordraven, en als een zalvend sprekende hypocriet met voyeuristische neigingen, die - zo lijkt het tenminste - uit seksuele onmacht een erotische voorkeur ontwikkelt voor het anale. Zoals in meer verhalen van Rosenboom springen thema's als schaamte, schuld en onmacht in de roman onmiddellijk in het oog. Het leven van Willem Augustijn is zowel op maatschappelijk/politiek als op amoureus/persoonlijk gebied een aaneenschakeling van ‘deconfitures’. Willem Augustijn is zich er zeer van bewust dat hij in de ogen van anderen, met name in de ogen van de vader naar wiens liefde hij dingt, op allerlei gebieden volkomen tekort schiet. Waar de vader als magistraat een belangrijke rol speelt in de locale en provinciale politiek, daar schittert de zoon door afwezigheid. Willem Augustijn pocht dan weliswaar op zijn benoeming tot baljuw van Hulst in Staats-Vlaanderen, maar die functie houdt niets in: de Fransen houden Staats-Vlaanderen bezet en de Raad van State - die dit deel van de Republiek bestuurt - heeft alle bestuursmacht, dus ook de rechterlijke macht, aan zich getrokken. De vader dringt erop aan dat de zoon zijn verantwoordelijkheid serieus neemt en naar Hulst afreist, maar wanneer de zoon probeert om aan de wensen van de vader tegemoet te komen en uiteindelijk naar het zuiden vertrekt, betekent dat het begin van zijn ondergang.

Ook op amoureus gebied schiet Willem Augustijn tekort. Hij is verliefd - of beeldt zich dat in - op Catharina Saffraan, dochter van de Friese procureur-generaal, maar zij houdt hem aan een lijntje. Ook in zijn verliefdheid op de jodin Judith, die hij heeft aangenomen als kokshulp, wordt hij vernederd, want zij geeft de voorkeur aan Perk, de huisknecht van de Van Doncks.

En dan is er de deconfiture op maatschappelijk/economisch gebied. Net als in *Publieke werken* is er ook in *Gewassen vlees* veelvuldig sprake van speculatie. Willem Augustijn is echter, net als Vedder, op economisch gebied niet meer dan een bouwer van luchtkastelen. Hij beeldt zich in dat hij een fortuin kan verwerven met het raffineren van bietsuiker, waarvan hem het fabricageprocédé is beloofd door de ‘chemurg’ Dorrius. Met een suikerfabriek lijkt ook de veenkolonie die zijn vader uit liefdadigheid wil stichten levensvatbaar. Maar Dorrius sterft voordat hij zijn procédé op schrift heeft kunnen stellen, en uit zijn nagelaten aantekeningen, die Willem Augustijn zich toe-eigent, kan het niet worden afgeleid. Er rest hem niet veel meer dan de zak witte suiker die Dorrius als proef heeft kunnen fabriceren.

Rosenboom betoont zijn held, of beter: zijn antiheld weinig medelijden. Steeds opnieuw belandt Willem Augustijn in situaties die onherroepelijk

verkeerd moeten aflopen en die een goedwillende lezer vanwege het blunderende gedrag van de hoofdpersoon met plaatsvervangende schaamte vervullen. Willem Augustijn heeft wat dat betreft veel gemeen met Anijs en Vedder uit *Publieke werken*.

Neem bijvoorbeeld zijn optreden op de audiëntie van de Prins in Leeuwarden, in het begin van *Gewassen vlees*, en wat daaruit voorvloeit. Op de audiëntie wordt hij aangesproken door een militair, die hem een verwijt maakt dat feitelijk zijn vader betreft en hem op z'n gezicht slaat. Wanneer hij weer is bijgekomen ontdekt hij zijn geliefde Catharina, die hij, enigszins buiten zichzelf geraakt, in steeds koortsachtiger toonaard zijn liefde verklaart. Catharina spot met zijn verklaring en maakt hem belachelijk. Verdwaasd vindt hij zich daarop terug in de rij gasten die zijn opwachting maakt bij de Prins. Hij wil de Prins wat van de suiker aanbieden, maar barst in plaats daarvan in snikken uit om zijn verloren liefde, en wordt door twee lakeien hardhandig van de receptie verwijderd. Twee dagen en nachten zwalkt hij redeloos door Friesland. Pas op Oudejaarsdag keert hij, uitgehongerd en met modder besmeurd, met de trekschuit naar zijn woonplaats Workum terug. Wanneer hij, hunkerend naar troost, zijn vader, die ziek te bed ligt, vertelt dat Catharina het met hem heeft uitgemaakt, barst deze in hoongelach uit. Willem Augustijn vlucht opnieuw en belandt uiteindelijk in de koestal van boer Bertijn, waar zijn ‘lediggang’ eindigt wanneer hij zich voedt aan de uiers van een koe, terwijl een kalf hem tussen de benen likt - een scène die wordt besloten in een zee van koeiendrek.

Ontlasting

Het is, lijkt me, dus niet voor niets dat in de kritieken die naar aanleiding van *Gewassen vlees* verschenen verschillende keren gewag wordt gemaakt van het gevoel van plaatsvervangende schaamte dat door het gedrag van de hoofdpersoon werd opgeroepen. Arnold Heumakers noteerde (in *de Volkskrant* van 25 februari 1994) bijvoorbeeld: ‘Opvallend is de tergende noodlottigheid waarmee Willem Augustijn juist door zijn hoogdravende fantasie (en ook wel een beetje door zijn perverse inborst) steeds in de meest gênante situaties terechtkomt, die de lezer slechts één reactie laten: een ongemakkelijke, maar daarom niet minder aanstekelijke combinatie van leedvermaak en plaatsvervangende schaamte.’

Maar dat ongemakkelijke gevoel betreft in *Gewassen vlees* waarschijnlijk vooral de prominente rol die Rosenboom de verschillende uitscheidingsfuncties van de mens - ejaculatie, flatulatie, defecatie - heeft toebedeeld. Lust wordt in de roman bovendien bij herhaling gekoppeld aan ‘achterlast’. Aan ‘achterlast’ - winderigheid, constipatie - lijdt Willem Augustijn na de

ontluisterende Oudejaarsnacht in de stal van boer Bertijn. Belastingontvanger Bergsma - een van de kwade genïi in het boek - duidt zijn constipatie aan als ‘melancholie’, de ‘ziekte van de onbeweeglijkheid’.

> ‘Melancholie,’ sprak de ontvanger. ‘Het wezenskenmerk van uw ziekte is aarde, het element van de onbeweeglijkheid. Anders dan veel andere ziektes heeft uw kwaal, in feite niets anders dan een kwaadaardigheid van het bloed, dat zijn beweeglijke delen verloren heeft en daardoor dik, zwart en aardachtig is geworden, een geestelijke oorzaak die alles kan zijn wat de beweeglijkheid belemmert [...].

Willem Augustijn bekent dat hij inderdaad het gevoel heeft dat alle vloeibaarheid in hem is gestold, dat hij ‘niet meer liquide’ is en ‘failliet’. Hij doelt daarbij niet alleen op zijn lichamelijke verstopping, maar ook op zijn erotisch falen bij Catharina. Bergsma raadt hem aan z'n toevlucht te nemen tot een in de achttiende eeuw populair kunstmiddel: de purgeerspuit. Door middel van ‘lavementen’ kan Willem Augustijn de voor een gezond organisme noodzakelijke circulatie van stoffen opnieuw op gang brengen. Dat Willem Augustijn kiest voor termen als ‘liquide’ en ‘failliet’ - termen die eerder op het gebied van de economie worden gebezigd dan op het gebied van de lichamelijke constitutie - is kenmerkend. Het is een van de sterke punten van *Gewassen vlees* dat via de metafoor het ene gebied van het menselijke en maatschappelijke leven steeds opnieuw met andere gebieden in relatie wordt gebracht. De metaforen in de roman grijpen als tandraderen in elkaar en zorgen voor de circulatie van het verhaalmechaniek.

Zo beschrijft Bergsma in een van zijn gesprekken met Willem Augustijn de verleidingskunst in militair-tactische termen als een infanterie- en cavalerieaanval op een vesting die zich probeert te verdedigen. Dat Willem Augustijn zich een hondenpistooltje heeft aangeschaft - een pistool dat alleen een knal veroorzaakt - past binnen deze militair-erotische metaforiek. Het ‘wapen’ waarover hij beschikt, symboliseert zijn erotisch falen: ‘Mijnheer heeft wel een wapen, maar het kan niet afgaan!’

Willem Augustijn vergelijkt in ditzelfde gesprek de menselijke peristaltiek met het politiek-maatschappelijk functioneren van de staat. Hij noemt de onlusten in de Republiek met een verwijzing naar Tacitus een vorm van maatschappelijke melancholie. De staat geneest alleen wanneer ze zich bevrijdt van oproerige groepen als de wederdopers: ‘De staat moet poepen.’ Ook op filosofisch gebied komt defecatie als begrip ter sprake: volledig in de trant van de achttiende-eeuwse materialistische filosofen worden begrippen als deugd, ziel en zonde enkele malen omschreven ‘als uitscheidingsproducten van de hersenen, de defecatie van een orgaan.’

Er zijn wat dit betreft nog veel meer voorbeelden te noemen. Zo komt ook de agiotiek, ofwel de beurshandel, geregeld ter sprake, uiteraard allereerst vanwege de speculaties van Willem Augsutijn, zijn vader en Bergsma. Maar beursspeculatie heet in de volksmond ook wel windhandel en daarmee zijn we weer terug bij de metafoor van de 'valse' lucht.

Net als in *Publieke werken* is er ook in *Gewassen vlees* veelvuldig sprake van klokwerken, van mechanismen die in beweging zijn of worden gezet, kortom: van een perpetuum-mobile-metaforiek. In het vijfde hoofdstuk van deel I, 'Malen' getiteld, beschrijft Rosenboom de duizeling die Willem Augustijn bevangt wanneer hij het ronddraaien van de koetsen op de binnenplaats van het Stadhouderlijk hof ziet, dat hem aanvankelijk doet denken aan een uurwerk, maar al snel aan 'een veel groter rondmalen, een molenmachine met tandraderen van koetsen [...] en het plein de molen, berstensvol met kostbaar koren', met de er rondrennende bedelaartjes als 'gemorste graankorrels', '[...] wezenlijk gelijk aan het kostbare koren in de koetsen maar waardeloos geworden door het enkele feit dat zij zich buiten de machine bevonden, op de vloer waar zij vertrapt werden tot vuil...'

Later in het verhaal roept de aanblik van de 'draaiende en in elkaar grijpende cilinders' van de 'comptometer van Braun' in zijn herinnering opnieuw het beeld op van die rondcirkelende beweging van de koetsen op de binnenplaats, en opnieuw overvalt hem een duizeling. Met de metafoor van het tandrad of de molen wordt niet alleen het belang van de mechaniek of de mechanica onderstreept, maar ook dat van het metabolisme, de stofwisseling of peristaltiek, en uiteindelijk de cirkelgang van leven en dood.

Rosenboom suggereert wel dat er aan al die vergelijkingen en metaforiek een gevaar kleeft. Zo kan de metafoor het zicht op de werkelijkheid vertroebelen:

> Net als oorlog of olie neigt ook de metafoor ertoe zich in alle richtingen uit te breiden, steeds meer elementen van de verbeelding bedekkend onder zijn banier, tot uiteindelijk alles een plaats heeft gekregen en is opgegaan in het beeld dat de werkelijkheid vervangt [...].

Duidelijk is dat Willem Augustijns na zijn echecs streeft naar verbetering. Zijn pogingen tot fysieke 'ontlasting' of verlichting, gesymboliseerd in de veelvuldige darmspoelingen die hij zichzelf toedient, spiegelen zich psychologisch in zijn pogingen om zich te bevrijden van de last van de verwachting die zijn vader van hem heeft, of van de schaduw die 'De Tweede' (de weesjongen die Willem Augustijn op twaalfjarige leeftijd 'cadeau' kreeg) over zijn leven werpt. Die psychische last vertaalt zich weer in de geregeld opduikende verwijzingen naar Aeneas, die zijn vader op zijn rug droeg, naar

Christoffel, die Christus op zijn rug droeg, of naar de snelvoetige Achilles ‘die niet van zijn schaduw kon loskomen’.

Suiker

Na de beschamende vertoning op de Prinselijke audiëntie en wat daaruit voortvloeide, besluit Willem Augustijn zijn leven te beteren. Hij zal voortaan zijn oude fouten vermijden en zijn oude persoonlijkheid afleggen en omzetten in een nieuwe. Er moet een einde komen aan zijn slappe optreden. Voortaan, zo neemt hij zich voor, zal hij zich niet meer verliezen in fantastische droombeelden en toekomstvisioenen, maar zal hij, integendeel, door krachtdadig optreden de liefde van zijn vader afdwingen.

Zijn streven naar ‘zuivering’, naar purificatie kristalliseert zich uit in de plannen die hij ontwikkelt rondom het raffineringsproces van bietsuiker, dat hem door Dorrius is aangereikt. Dorrius' ‘chemurgie’ heeft veel weg van de alchemie, waarin stofwisseling of metabolisme staat voor zuivering of verandering van materie. Met de ideale katalysator, ook wel aangeduid als ‘de filosofische steen’ of ‘de steen der wijzen’ zou onedel metaal in goud kunnen worden omgezet. Naar de alchemie verwijst bijvoorbeeld de titel van een van de hoofdstukken uit deel II van de roman, ‘Hic pater devorat filium’ (hier verslindt de vader de zoon). Dat is de titel ‘van het dertiende embleem uit een boek over de filosofische steen’.

Het veranderen van het karakter of de samenstelling van bepaalde stoffen stond als metafoor voor de zuivering van de ziel.

Ook Dorrius maakt voor de productie van witte suiker gebruik van een katalysator. Hij specificeert dat het raffineren van bietsuiker alleen succesvol verloopt door zuivering met behulp van ‘beenzwart’, een koolstof ontstaan door verbranding van beenderen: wit ontvangt zijn purificatie met andere woorden slechts door de werkende bestanddelen in zwart.

Willem Augustijn ziet in de suikerfabricage een mogelijkheid tot ‘verlichting’ van het volk. De suikerfabriek zal bijvoorbeeld de armen van de kolonie die zijn vader wil stichten werk, en dus een beter bestaan bezorgen. En omdat de kolonie die fabriek aan hem dankt, zal de suiker voor hem het middel zijn waarmee hij zich verzekert van de dankbaarheid en liefde van de vader. Maar hij gebruikt de suiker ook letterlijk als middel tot ‘verlichting’. Zo beeldt hij zich in dat suiker zijn zenuwen sterker maken. De ‘helm van suiker’ waarvan enkele keren sprake is, geeft hem een gevoel van zekerheid en de illusie van onkwetsbaarheid, en bezorgt hem soms een flits van inzicht of een roes van helderheid. De suiker van Dorrius lijkt al met al sterk op een twintigste-eeuwse drug als heroïne, zoals Paul Verhuyck onderstreepte in zijn essay over *Gewassen vlees* (in *Nieuw Wereld Tijdschrift*, 1994, nr.5). Ook

heroïne veroorzaakt immers een kortstondige *flash*. De overeenkomst wordt nog sterker waar Verhuyck erop wijst dat heroïne vaak wordt aangeduid als *sugar*. Bovendien lijkt de beschrijving dat Willem Augustijn ‘De Tweede’ ‘als een aap op z'n rug draagt’ een letterlijke vertaling van de uitdrukking ‘a monkey on your back’, die duidt op heroïneverslaving. In ieder geval is de uitwerking van de witte suiker op het gemoed van Willem Augustijn vergelijkbaar met de werking van een heroïneshot op een junk. Net zoals de heroïne biedt ook de witte suiker slechts schijn: schijnhelderheid, schijnzekerheid, schijnwaarheid, schijnbevrediging.

Willem Augustijn had gewaarschuwd moeten zijn. Dorrius had hem immers gewezen op het gevaar van wat hij meende te zien:

> ‘Mijnheer, het wit dat u beweert te zien is een negativiteit,’ zei de geleerde, terwijl hij vol ontzag zijn hoofd begon te schudden, ‘het is de gewaarwording van het oog als het niets meer ziet, de tot verschijning gebrachte leegte, een negativiteit, de erfzoon van het vacuüm [...].’

Dorrius' suiker is met andere woorden de perfecte vorm van een schijngestalte, iets wat niet is wat het lijkt, en het oog bedriegt, iets kunstmatigs dus of tegennatuurlijks. Het is suiker die is ontdaan van z'n natuurlijke bestanddelen. De verleiding is groot om hier een parallel te trekken met het ‘gewassen vlees’ waar de titel onder meer naar verwijst: vlees waarmee roofvogels ‘zeeg’ (dus: tam of mak) gemaakt worden. Daarvoor gebruikt men vlees dat volledig is uitgekookt, zodat er praktisch geen voedingsstoffen meer inzitten en dat daarom het lichaam van de vogel snel weer verlaat. Krachteloos kunstvoer dus dat - net als heroïne - de gevoede altijd hunkerend naar meer achterlaat.

Wit en zwart

Rosenboom maakt in zijn roman een voorbeeldig gebruik van de aloude - overigens zeer romantische - tegenstelling tussen wit en zwart. Wit is de suiker en zwart is het beenzwart, net als de gal, een van de vier lichaamssappen, die in de temperamentenleer werd gekoppeld aan het melancholische. ‘Wit begint, zwart wint,’ zegt Willem Augustijns jeugdvriend Abe wanneer hij begint aan een partijtje dammen met zijn vader, boer Bertijn, en daarmee lijkt de toon van het verhaal gezet: dit lijkt erg veel op de aloude strijd tussen wit en zwart, tussen goed en kwaad.

De wit-zwart tegenstelling zou bijvoorbeeld heel goed kunnen slaan op de verhouding tussen Willem Augustijn en zijn verdwenen naamgenoot. Het bestaan van ‘De Tweede’ drukt al sinds zijn twaalfde jaar zwaar op zijn

schouders. De Tweede is in alles zijn tegengestelde, hij is zijn schaduw- of spiegelbeeld, de dubbelganger (opnieuw een thema dat eerder uit de - zwarte - romantiek stamt, dan uit de tijd van de Verlichting) die optreedt als zijn demon en kwelgeest. Dat is al zo vanaf de dag dat ze elkaar voor het eerst zagen, de dag ook waarop De Tweede Willem Augustijn eerst met zijn vogel-klauw in een vergaande staat van seksuele opwinding bracht, om hem vervolgens met z'n broek naar beneden te vertonen aan Bergsma en de andere verjaardagsgasten.

Maar het beeld dat Willem Augustijn geeft van zijn dubbelganger is onbetrouwbaar. Wat dat betreft lijkt *Gewassen vlees* op de roman van W.F. Hermans, *De donkere kamer van Damocles*. Willem Augustijn is net zo'n neurotisch fantast als Osewoudt en het werkelijk bestaan van De Tweede net zo ongewis als dat van Dorbeck.

Soms lijkt De Tweede zich even te materialiseren, bijvoorbeeld in de vorm van het silhouetbeeld dat Willem Augustijn altijd bij zich draagt en waarvan hij soms vreest dat het iets van zijn ware karakter verraadt. En wellicht duikt hij eindelijk werkelijk op in de persoon van Breukje, de penningmeester van Bergsma in Bergen op Zoom. Als dat klopt, dan zijn aan het einde van de roman de rollen eindelijk omgedraaid: dan is het immers niet meer De Tweede die op de rug zit van Willem Augustijn, maar Willem Augustijn die op de rug zit van De Tweede. Is de strijd tussen ‘wit’ en ‘zwart’ dan gewonnen door wit of door zwart, ofwel: heeft het goede dan eindelijk het kwaad overwonnen?

Zo simpel is het niet, want het is maar de vraag of hier sprake is van een traditionele tegenstelling tussen goed en kwaad. Zeker is wel dat wit en zwart elkaar nodig hadden: alleen met zwart kan wit immers ‘gereinigd worden’ en gepurgeerd van alle onzuiverheid. Maar het resultaat van die ‘zuivering’ is onrustbarend genoeg: dat is ‘de witte leegte’, de negativiteit. En leegte vraagt er, zoals Rosenboom niet aflaat om te onderstrepen, altijd weer om gevuld te worden. Daarnaar verwijst niet alleen de titel van de roman - de nadruk op voeding die de gevoede leeg achterlaat - het verklaart ook de woordenvloed die in de roman steeds opnieuw loskomt, zoals in de situatie in het gesprek van Willem Augustijn met zijn in meer dan één opzicht nietszeggende ‘geliefde’ Catharina: ‘Voortgejaagd door een witte storm, zeilend in een suikerschip, propte hij steeds meer woorden in de holte van Catharina's stilzwijgen.’

Natuurlijk en onnatuurlijk

Belangrijker is dat wit, door zwart eenmaal ontdaan van alle materialiteit, leeg, krachteloos, gekunsteld en onnatuurlijk is geworden. Dat is dan ook

het feitelijke thema van *Gewassen vlees*, en het belangrijkste thema in het werk van Rosenboom: de strijd tussen het natuurlijke en het kunstmatige, of beter gezegd: tussen het natuurlijke en het tegennatuurlijke.

Zoals ik in het begin van dit stuk opmerkte, proberen alle personages in het werk van Rosenboom zich te verbeteren. Ieder van hen probeert door de natuur te overwinnen boven zichzelf uit te stijgen. Het uiteindelijke lot van deze personages tekent de scepsis van de auteur Rosenboom ten aanzien van het succes van dit soort ondernemingen. Ga niet tegen je natuur in, lijkt Rosenboom middels zijn personages te zeggen, want met degene die streeft naar méér dan hij is, loopt het geheid verkeerd af. De grootste fout die je kunt maken is te proberen om de natuur met kunstmatige middelen te veranderen: daarmee vraag je om moeilijkheden. Het duidelijkst verwoordt Rosenboom dat in de proloog van zijn roman. In die proloog, veelzeggend 'Verkeerde natuur' geheten, staat onder meer te lezen: 'Zich handhaven wil ieder wezen, daartoe verbindt zijn natuur zich aan die om hem heen; maar wordt deze laatste nu door kunst gewijzigd, dan zal de innerlijke natuur niet meer het behoud vinden maar, al zoekende, juist het tegendeel.' De kat die op de ijzige vlakte die in de proloog wordt beschreven houten notendoppen krijgt ondergeplakt, zoekt dan ook niet meer naar behoud van leven, maar naar het tegengestelde.

Zuivering betekent: ergens de natuur uit halen. De uiteindelijke ondergang van Willem Augustijn is dan ook al in het begin van de roman gegeven. Hij probeert zich immers met allerlei kunst- en vliegwerk - witte suiker, 'lavementen', loutering en boetedoening, de suikerfabriek, een schijnonderneming als de Sociëteit voor Suikerraffinage en Assurantiën - boven zijn gegeven natuur te verheffen. Maar zijn strijd is zinloos, zoals Rosenboom middels de titel van zijn roman onderstreept. Met 'gewassen vlees' duidt de auteur tenslotte niet alleen op het uitgekookte vlees waarmee de roofvogels worden getemd en op de darmspoelingen die Willem Augustijn zichzelf toedient, maar ook op Vlees dat tot volle wasdom is gekomen': op de zoon, die is opgegroeid en een lange slungel is geworden, maar wiens voeding hem nooit kracht heeft gegeven. Niet voor niets draagt Willem Augustijn de bijnaam 'de asperge'. Die benaming heeft, denk ik, niet slechts betrekking op zijn fysionomie, of op - freudiaans pars pro toto - zijn penis. Een asperge lijkt zich in zijn groeiwijze immers te verzetten tegen de 'natuurlijke' gang van zaken: waar een normale groente - een biet bijvoorbeeld - wortelt in de aarde en dus naar beneden groeit, daar groeit de asperge uit z'n bol als een lange stengel naar boven, richting lucht en steekt eigenwijs z'n kop uit het zand. Worteling, groei - dat gebeurt in de aarde, in de zwarte humus. Daar vindt wat groeit z'n voeding. Wat zich naar boven richt, vindt slechts lucht. Met Willem Augustijn loopt het daarom, geheel volgens de drie stelregels

van Rosenboom, slecht af. Aan het einde van de roman denkt hij de rollen om te kunnen draaien en zich definitief te kunnen bevrijden van de last van De Tweede op zijn rug. Maar, oh ironie, ook dood blijft De Tweede z'n houdgreep uitoefenen. De overwinning die Willem Augustijn op zijn dubbel behaalt, blijkt een schijnoverwinning, zoals bijna alles waar hij zich in de roman mee bezighield schijn bleek, en komt hem duur te staan: hij blijft letterlijk en figuurlijk in De Tweede steken.

Historie en psychologie

In de literaire kritiek werd *Gewassen vlees* soms eenvoudigweg ‘een historische roman’ genoemd. Die benaming is uiteraard onjuist. Rosenboom is absoluut niet uit op een verhaal waaruit een beeld oprijst over een bepaalde historische periode. Evenmin juist lijkt me een bewering als deze, van Reinjan Mulder (in *NRC Handelsblad* van 4 maart 1994): ‘Rosenboom roept de achttiende eeuw niet alleen op door beelden en beschrijvingen. Hij hanteert ook de woorden uit die tijd en de naïeve en scabreuze toon die toen in de mode was [...].’ Rosenbooms taalgebruik mag dan gekleurd zijn door het gebruik van vreemde of archaïsche woorden en uitdrukkingen, maar die woorden en uitdrukkingen staan niet in dienst van het oproepen van een achttiende-eeuwse *couleur locale*. Een auteur als P.F. Thomése laat (in zijn laatstverschenen roman *Het zesde bedrijf*) achttiende-eeuwse koetsiers praten als twintigste-eeuwse taxichauffeurs. Iets dergelijks doet Rosenboom. Zijn personages praten zeker niet in een gereconstrueerde achttiende-eeuwse taal. In *Gewassen vlees* roept Rosenboom slechts de suggestie op van de taal van de achttiende-eeuwer, net zoals hij in *Publieke werken* slechts de schijn oproept van de taal van de negentiende-eeuwse roman. Rosenbooms personages dénken ook niet zoals de achttiende-eeuwer of negentiende-eeuwer dacht - een dergelijke vorm van reconstructie van het verleden interesseert hem niet.

Met het motto dat verwijst naar de problematische vader-zoonverhouding (uit Maleáchi IV, dat voluit geciteerd luidt: ‘Zie ik zend u Elia, de profeet, voordat die grote, die ontzaglijke dag van Jawhe komt, om door hem de verzoening te bewerken van de vaders met hun kinderen, van de kinderen met hun vaders, en hij zal het hart der vaderen tot hun kinderen wederbrengen, en het hart der kinderen tot hun vaderen.’) én de vaak opvallend freudiaans getoonzette symboliek lijkt *Gewassen vlees* veel meer een psychologische dan een historische roman. Paul Verhuyck merkte in zijn NWT-essay op dat Rosenboom met zijn motto verwijst naar de allerlaatste zin van het Oude Testament; ‘die zin staat dus als het ware op het scharnierpunt tussen Oud en Nieuw Testament, tussen de Vader van Wet en Strengheid enerzijds en

anderzijds de Zoon van Genade en Liefde.' Dat duidt - aldus Verhuyck - erop dat de kern van de roman is: 'het zoeken naar de liefde bij de vader'. Maar ook de benaming 'psychologische roman' is problematisch, want het gaat in *Gewassen vlees* uiteindelijk niet om het conflict tussen vader en zoon en de problemen die daaruit voor de hoofdfiguur voortvloeien. De interpretatie van het vers uit Maleáchi heeft eerder betrekking op de Dag des Oordeels - die 'grote ontzaglijke dag', waarop geoordeeld zal worden over goed en kwaad. Sommige auteurs, zoals Hein Lenferink (in *BZZLLETIN* 241-242 uit 1996/97, pp. 9-17), hebben naar aanleiding van het motto van de roman gesuggereerd dat Rosenboom verwijst naar de onmogelijkheid om nog te geloven in een Verlosser in de tijd van het postmodernisme. Willem Augustijn valt, wanneer hij aan het eind van de roman wordt neergeschoten door zijn vader, namelijk niet op stro, maar op ijs, wat zou verwijzen naar de manke Petrus uit het begin van de roman, die van de kust vandaan wordt meegevoerd over de lege ijsvlakte, om aldus te worden meegevoerd naar 'het licht en een nieuwe, eeuwige stad' - het nieuwe Jeruzalem. Wanneer het slot van de roman inderdaad terugwijst naar de proloog, dan is de Petrus die daar optreedt vanwege zijn manke been uiteraard gelijk te stellen aan Breukje, wat niet alleen de circulaire structuur van het boek benadrukt, maar ook inhoudt dat niet de 'gekunstelde' Willem Augustijn, maar Breukje, ondanks zijn gebrek, uiteindelijk verlossing vindt.

Maar een dergelijke interpretatie gaat me iets te ver, hoewel het interessant zou zijn om het Verlossersmotief in het werk van Rosenboom eens nader te onderzoeken. Veel van de hoofdfiguren in Rosenbooms werk hebben ten slotte een Messiastrekje, en de Messias overwon op bovennatuurlijke wijze de dood.

In ieder geval lijkt het vader-zoon conflict me veeleer slechts het voertuig voor Rosenbooms specifieke visie op de specifieke wetten van de geslaagde roman: het optreden van een in wezen tragisch personage, dat uit alle macht, maar tevergeefs, streeft naar een ander, beter lot dan het heeft toegeworpen gekregen - een streven dat tragisch is, omdat het wel verkeerd moet aflopen.

Wellicht valt er uit Rosenbooms 'regels voor een geslaagde roman' ook een maatschappijvisie te distilleren. Die zou dan, in het verlengde van wat ik hierboven heb geprobeerd uiteen te zetten, kortweg hierop neer moeten komen: wees voorzichtig met het streven naar iets dat buiten je bereik ligt, of met het weerstreven van de natuurlijke gang van zaken. Maar met zo'n interpretatie waag ik me ver buiten het terrein waarop ik me durf te bewegen.

Pieter de Nijs (1953) is eindredacteur van BZZLLETIN.

Arjan Peters

Over Thomas Rosenboom toen (1994) en nu (1999), in twee citaten.

Open brief aan de redactie van BZZLLETIN

Mijne dame en heren,

In *de Volkskrant* van 12 november 1999 verscheen mijn bespreking van de roman *Publieke werken*, geschreven door Thomas Rosenboom. ‘Het zwelgen in archaïsche termen is nu een kwestie van kruiden gebleven,’ schreef ik, en ook: ‘Die evenwichtigheid maakt van *Publieke werken* een ander boek. Minder buitenissig, of beter gezegd: minder opzichtig buitenissig dan *Gewassen vlees*, de exuberante voorganger uit 1994.’

U verzocht mij om een toelichting, aangezien u dit een gewaagde stelling achtte. Als ik hiertoe in staat was, liet u mij weten, dan moest ik het gesuggereerde verschil tussen de twee romans maar eens aantonen. Want zomaar iets beweren, dat kunnen we allemaal. Was het echter wel zo? Kon ik laten zien dat *Publieke werken* een evenwichtiger boek is dan *Gewassen vlees*?

Uw brutaliteit beviel mij goed, vandaar dit schrijven. Maar allereerst moet mij van het hart, dat mijn karakterisering van de twee romans veeleer een vaststelling dan een waardeoordeel beoogt te zijn.

Hiermee bedoel ik, dat zij die *Gewassen vlees* juist om de exuberantie waardeerden, dienen te weten dat *Publieke werken* soberder van taal en minder extreem van inhoud is.

Om met het laatste te beginnen: in *Gewassen vlees* volgen we Willem Augustijn van Donck, die in het achttiende-eeuwse Nederland op weg is naar Hulst. Hij verliest zich in fantasieën over de heilzaamheid van de witte suiker, die hij volgens een speciaal recept uit bieten kan maken.

Als contrast hiermee kunnen alle scènes worden aangewezen waarin poep, pies, billen en geslachtsdelen een rol van betekenis vervullen. De schunnigheid hiervan devalueert de roman niet, doordat het hogere (de illusie die de hoofdpersoon nastreeft) en het lagere (de klisteerspuit, met behulp waarvan Willem Augustijn zijn melancholie meent te kunnen afdrijven) beide in welluidende en hoogdravende taal worden vervat.

Dáár gaat de roman uiteindelijk over: de ontlading die Rosenboom zich via zijn personages gunt, om zich te buiten te gaan. Die ontlading is onder meer af te lezen aan de ongewone omvang van de roman (ruim zevenhonderd pagina's), en de onbekommerdheid waarmee Rosenboom de handeling ondergeschikt maakt aan de breed uitwaaierende taal.

Ik geef u een voorbeeld:

> Nog feller werd zijn blik, dwars door Judiths van opgedroogde doop-drek altijd wat touwachtig gebleven haar en haar schedel heen schouwde hij in haar geest waarin al haar liefdeservaringen tegelijk aanwezig waren, elke ervaring opgeslagen in de vorm van een sluimerende herinnering, een totaalbeeld zonder verloop meer, met begin en eind er onmiddellijk in tegenwoordig, een handelingsconcentraat waaruit alle duur is geëxtraheerd, analoog aan een in de ruimte bestaand, stoffelijk object dat is samengeperst tot een volume van nul, louter hitte. Maar om een handeling op te slaan in de vorm van een flits die geen tijd meer bestrijkt, was dat niet de vastlegging van die handeling in oneindig versnelde toestand? Volgens de fluxierekening van Newton vergde dat echter een eveneens oneindige energie, de energie die nodig is om begin en einde in elkaar te persen, om in volstrekte gelijktijdigheid, met ultieme versnelling, snel als de tijd zelve een massa te verplaatsen, een been, een tong, een hand, toen zo loom strelend, in de sluimerherinnering nu echter de drager van precies diezelfde energie, de hitte die overblijft wanneer men onder toevoer van alle kracht in de wereld een naald heeft samengeperst tot niets - wanneer zij met de vinger van haar aandacht zulk een sluimerherinnering aantoetsen zou, waardoor die zich opnieuw, temporeel in haar geest zou voltrekken, eerst die hand, toen de tong, niet meer alles tegelijk, zou dat de vrijmaking van die door de geest toegevoegde energie betekenen, welke na de explosie dan neerregenen zou als seconden, teruggetransmuteerd tot tijd, de tijd waarin het herinneringsbeeld zich ontsluiten en afspelen kan als handeling met verloop, een explosie verwoestend als het geweld waarmee die tot niets samengeperste naald zou terugspringen in zijn oude vorm van stof en staal... Waarom was Judiths serene, maar nog steeds wat gelige voorhoofd niet allang uit elkaar gesprongen bij het terugdenken aan een verleden liefdeshandeling; het met aandacht aanraken van zo'n granaat waarvan zij er meer in haar schedel borg dan er bommen waren in 's lands Kruitmagazijn. Heel die op hol geslagen fabriek van stampende drijfstangen, waanzinnig doorratelende schoepen en pompen, omhuld door kreten en flarden stoom...

Enfin, u kent de passage natuurlijk, maar voor de andere lezers geef ik hier toch de pagina's er maar bij, opdat ze kunnen zien dat ik waarachtig citeer en niet lieg: *Gewassen vlees*, p. 464-465.

Nu zijn er vele overeenkomsten aan te wijzen tussen deze roman en de opvolger, en dat is niet merkwaardig. Thomas Rosenboom is nu eenmaal een auteur met een voorliefde voor het wat plechtiger woord - en voor personages die die voorliefde delen. Bezie hoe in beide boeken de protagonis-

ten geheel vervuld zijn van het toespreken en briefschrijven, twee middelen die contact *suggereren*, maar voornamelijk functioneren als verbale masturbatie.

Het kardinale onderscheid tussen Rosenboom en zijn personages is alleen, dat de eerste de macht en het overzicht over de zaak behoudt, en dat zijn (anti)helden de greep op de werkelijkheid verliezen. Waardoor? Door in hun eigen taalorgasmes op te gaan, en te vergeten dat er een buitenwereld is. Door een en dezelfde voorliefde voor de taal dus die hun geestelijk vader bezit, de opzwepende vermogens ervan, de verblindende werking voor degene zonder al te vaste grond onder de voeten.

Ook in *Publieke werken* is de taal het fundamentele onderwerp, dat de handeling stuurt - en de personages tevens de afgrond in drijft. Maar het kwam (en komt) mij voor, dat Rosenboom zich in de tweede roman koeler opstelt. Het boek is korter (vijfhonderd pagina's, en minder woorden per pagina), de passages waarin wordt uitgeweid zijn minder talrijk en ook minder lang. Rosenboom heeft dit keer gezorgd voor twéé antihelden (Vedder in Amsterdam en Anijs in Hoogeveen) en volgt hun belevenissen in alternerende hoofdstukken. Ook dat beperkt de mogelijkheden tot oeverloosheid behoorlijk.

Waar *Publieke werken* eerst definitief verschilt van *Gewassen vlees* is de mate van historiciteit, de aansluiting van de gebeurtenissen op de gekozen periode. In *Gewassen vlees* hebben we te maken met een kostuumstuk, en hoewel alle gaten waaruit de ‘achterlast’ rijkelijk stroomt op kunstige wijze in een filosofisch kader worden geplaatst (ja, álles was in die tijd filosofie) - toch, de overgave waarmee Rosenboom zich op de viezigheid werpt, sterkt het vermoeden van de lezer dat het de auteur in de eerste plaats gaat om het zwelgen in de drek. Wellustig én welluidend, ook dat laatste moet gezegd.

Die lezing is het gevolg van de omvang die Rosenboom heeft verkozen. In *Publieke werken* verliezen de hoofdpersonen zich weliswaar eveneens in hun bezigheden - maar eigenlijk in de taal waarin ze die vervatten, en die ze doet geloven dat ze op de goede weg zijn - echter hier hebben we niet te maken met een tamelijk gestoorde baljuw. Een vioolbouwer en een apotheker zijn de hoofdpersonen, mannen die in de eerste helft van de negentiende eeuw zijn geboren, en die in de tweede moeten erkennen dat ze door nieuwe ontwikkelingen worden ingehaald.

Dat *moeten* ze. Maar dat *doen* ze niet.

Ze slagen er namelijk op wonderbaarlijke wijze in zichzelf wijs te maken dat ze wél met hun tijd mee kunnen, dat ze met één grote klap weer volop meedraaien. Hoe lukt ze dat? Doordat Rosenboom ze een ideaal geeft (net als hij dat deed met Van Donck), plus daarbij een zekere verbale begaafdheid.

En díe wordt ze noodlottig. Door middel daarvan kunnen Vedder en Anijs

hun idealen oppoetsen en kneden tot oogverblindende strohalmen. U moet dit letterlijk opvatten: hun oog wordt erdoor verblind.

Gewassen vlees is een fantasma en kan bezwaarlijk als een zuiver historische roman worden gelezen; bij *Publieke werken* lukt dat tot op grotere hoogte, omdat Rosenboom het daar subtieler aanpakt.

Kan ik, op dit punt in mijn uiteenzetting aanbeland, voor u een citaat opsnorren dat alleen uit *Publieke werken* gehaald kan zijn, en niet uit *Gewassen vlees*? U vindt immers dat ik mij daartoe in zekere zin heb verplicht.

Welaan dan, de proef op de som. Vedder de kinderloze financiert het weeskind Theo, dat zeventien is geworden. Als Vedder hem meeneemt naar een restaurant, bemerkt hij dat Theo op de dandyeske Ebert gaat lijken, de keurige ‘associé’ die namens het Victoria Hotel poogt, Vedder uit zijn huis te krijgen. Theo en Ebert ontmoeten elkaar regelmatig, zonder dat hun verhouding helemaal duidelijk is. Daar wij met Vedder meekijken, weten ook wij hier het fijne niet van:

> Zonder met praten te durven ophouden, temeer niet nu het na sluiting van de herberg naastaan 's avonds dodelijk stil was in de werkplaats, zo stil dat Theo er wellicht door verdreven zou worden - terwijl hij dus ononderbroken doorpraatte zag Vedder met een schok hoezeer de jongen was gaan lijken op Ebert, die hij nu zo vaak gezien had dat zijn beeld voor de vergelijking beschikbaar was - maar het was een gelijkenis door tegenstelling: beiden lieten aan hun kapsel een bepaalde vrijheid, maar waar Ebert, wanneer de wind met zijn haar gespeeld had, ongetwijfeld iets van een dichter of een artiest zou krijgen, daar leek Theo met zijn lok op het voorhoofd toch vooral op een dansleraar; beiden droegen strakke kleding, maar waar de scherpe snit van Ebert de slankheid van zijn lichaam benadrukte, daar waren de kledingstukken van Theo gewoon een maat te klein en hadden ze, meest tweedehands, maar met eindeloze zorg gekozen, vooral dit effect dat zijn lichaam er juist in zijn geheel door werd gemaskeerd, kortom zij verhielden zich tot elkaar als een belofte en derzelver vervulling, als het negatief en de foto, het kleimodel en het brons: Ebert was blank, Theo veeleer bleek; kwam Eberts teint voort uit een teveel aan verfijnd kunstgenot, die van Theo was duidelijk de uitslag van juist een tekort aan vreugde en genot, een huiduitslag - plotseling zag Vedder het leed op Theo's gezicht, maar het was een leed dat niet deed medelijden, wat het nog aangrijpender maakte, want welke knaap wilde met zo iemand bevriend zijn, welk meisje wilde tegenover hem bedenken dat er een spijsverterend lichaam in dat nauwe jasje zat, en een kont met billen in die broek?

Zoals u ziet, ontbreken in *Publieke werken* de lange zinnen niet. Ook is er, zij het op de valreep, toch weer sprake van een kont met billen. Maar à propos, valt u ook een aanmerkelijk verschil tussen de twee citaten op? In het eerste zingt de schrijver zich los, in het tweede houdt hij de zaak voortdurend in het oog.

Daarom is *Gewassen vlees* een boek van het zwelgen, en *Publieke werken* er een van het kruiden.

Quod erat demonstrandum. Onder beleefde dankzegging voor uw aandachtige lezing van mijn recensie, en het daaruit voortvloeiende verzoek, voorts in de hoop u te hebben geboden waar u om vroeg, ga ik met uw welnemen voort met lezen en recenseren, doch niet dan nadat ik u allen recht hartelijk heb gegroet.

Arjan Peters (1963) is redacteur van Optima *en literatuurrecensent van* de Volkskrant.

Daphne Meijer
Hoe beschouwt de auteur van historische fictie de historische feiten?

> [Dit is een enigszins gewijzigde versie van de lezing die Daphne Meijer op 21 juni 1996 uitsprak tijdens een feestelijke bijeenkomst ter ere van Thomas Rosenboom in Workum, de Friese stad waar zijn roman *Gewassen vlees* zich voor een belangrijk deel afspeelt.]

Hoe beschouwt de auteur van een historische roman de historische feiten? Dat is een goede vraag, zo niet de kernvraag, waarop elke auteur die van plan is een historische roman te schrijven een antwoord moet vinden. In die zin is het een van moeilijkste vragen uit ons beroep, die hier zeker niet eenduidig te beantwoorden is.

Ik denk dat Thomas Rosenboom en ik, en de meeste van onze collega's, de historische feiten als volgt bekijken: in het werkproces is het verleden onze inspiratiebron, is de geschiedenis onze spiegel en is de geschiedschrijving ons naslagwerk.

Laat ik uitleggen wat ik hiermee bedoel. Alle fictie komt voort uit de fantasiekriebel van de auteur. Elk literair werk begint als idee, de wens om eens uit te zoeken wat er gebeurt wanneer je een aantal personages in een situatie brengt waarin zij op elkaar moeten reageren.

Historische fictie begint vaak, maar niet altijd, met een idee dat niet helemaal nieuw is. Er is een element in het verleden, een gebeurtenis of een persoon, die de verbeelding prikkelt.

Elke schrijver werkt dit op zijn eigen manier uit. Een bekend voorbeeld van een auteur die zich door gebeurtenissen uit het verleden laat inspireren is Hella Haasse, die - ik beperk mij even tot de achttiende eeuw - twee romans baseerde op de werkelijk bestaande personen Charlotte-Sophie Bentinck en Willem Bentinck. Hella Haasse wilde een bekende geschiedenis navertellen uit het gezichtspunt van iemand uit een andere tijd, en met psychologische inzichten begrijpen wat er indertijd tussen deze mensen was misgegaan.

Haasse had in zoverre geluk dat zij op portretten van de Bentincks zich ervan kon vergewissen hoe haar personages er hebben uitgezien. Vaak zijn de historische figuren niet meer dan namen. Soms zijn er behalve de namen nog enkele andere feiten bekend. Jan de Lichte bijvoorbeeld, de hoofdpersoon uit Louis Paul Boons schelmenroman *De bende van Jan de Lichte*, was een legendarische figuur, een Robin Hood. Ik noem dit boek omdat het zich afspeelt in hetzelfde jaar als Thomas Rosenbooms roman *Gewassen vlees*, in 1748. Dat Jan de Lichte heeft geleefd, is een historisch feit. Hoe hij eruit zag, weet niemand.

Louis Paul Boon schreef *De bende van Jan de Lichte* op basis van historisch materiaal. Hij kende het verhaal van de roverhoofdman die in de jaren veertig van de achttiende eeuw de omgeving van Aalst onveilig maakte uit verhalen van peetje Sooi, zijn grootvader. In Aalst raadpleegde Boon de archieven

waar de vonnissen van het achttiende-eeuwse gerecht werden bewaard. De namen van de gauwdieven, struikrovers en meisjes van lichte zeden leerde hij in de stukken kennen. Hij las ook op welke gruwelijke wijze de meesten van hen aan hun einde gekomen waren - maar hij moest hen zelf tot personages scheppen.

Andere schrijvers laten zich op een lossere manier inspireren door iemand uit het verleden, een persoon die werkelijk heeft bestaan en die kan worden omgetoverd tot een literair personage. Willem Augustijn van Donck uit de roman van Thomas Rosenboom is zo iemand. Antje Niuelon, de hoofdpersoon in mijn boek *Het plezier van de duivel*, uit 1995, heeft werkelijk bestaan. Dat is zo ongeveer ook het enige wat ik van haar wist. Hoe personage en auteur tot elkaar komen is meestal afhankelijk van het toeval. Ik kwam mijn personage Antje tegen in een pamflet en in het testament van haar grootmoeder. Thomas Rosenboom kwam in contact met Willem Augustijn in een dagboek dat hij las.

Andere auteurs nemen een idee als uitgangspunt. Bijvoorbeeld de vraag: wat zou er gebeurd zijn als Napoleon de slag bij Waterloo gewonnen had, in plaats van verloren? De Britse auteur John Fowles schreef zijn boek *A Maggot* op basis van het idee: Wat zou er gebeuren als er een ruimteschip zou landen in het achttiende-eeuwse westen van Engeland?

Meestal is een historische roman een combinatie van idee en personages. De optelsom van de vraag wat er zou gebeuren als personage X in situatie Y belandt. Vaak zijn de hoofdfiguren de eerste bouwstenen van de nieuwe roman. Als zij zich eenmaal hebben aangediend begint het verhaal te ontstaan. Want of je nu Jan de Lichte heet, Willem Augustijn van Donck, Charlotte-Sophie Bentinck of Antje Niuelon, er moet op een gegeven moment iets gebeuren. Een roman bevat handeling en conflict.

Wanneer de schrijver op het punt is aanbeland dat hij of zij zich gaat bekommeren om de conflicten tussen de personages onderling, speelt het al dan niet historisch karakter van het werk tijdelijk geen rol. Liefde, geldzucht, jaloezie, seksuele begeerte, honger, gekwetste trots, schaamte en verlangen naar macht en aanzien zijn universele emoties, die echter wel - en dat moet de historische romanschrijver zich voortdurend voor ogen houden - in elk tijdvak en in elke cultuur op een andere manier worden beleefd en geuit. Willem Augustijn uit *Gewassen vlees* confronteert zijn vader niet direct met het bestaan van zijn halfbroer. Dat kan hij niet, als achttiende-eeuwer, dat gaat tegen elke conventie in.

Een voorbeeld uit mijn eigen schrijfpraktijk kan wellicht illustreren wat ik bedoel. In mijn roman *Het plezier van de duivel* reist mijn hoofdpersoon

Antje naar Amsterdam omdat zij besloten heeft haar leven een andere draai te geven. Zij weet dat een Vlaamse directeur van een gezelschap dolgraag zijn eigen schouwburg zou willen openen in Vlaanderen, maar dat hij zijn plannen niet kan verwezenlijken wegens geldgebrek. Antje biedt hem aan met haar een partnerschap aan te gaan. Zij is bereid haar geld te investeren in zijn schouwburg.

Lezers hebben mij gevraagd of ik zelf al begrepen had dat Antje waarschijnlijk verliefd was op deze Vlaamse man. Ik heb daarop gezegd dat het niet onaannemelijk was dat zij inderdaad het gevoel koesterde dat wij nu ‘verliefd’ zouden noemen. Waarom, zo vroegen mijn lezers mij, gaat Antje dan niet ‘gewoon’ met die Vlaamse theatermaker naar bed? Ik vertelde dat het me onaannemelijk leek en wel om twee redenen. Of zich nu wel of niet ooit wat had afgespeeld tussen deze mensen, een achttiende-eeuwse dame zou nooit spreken over deze aangelegenheden. In een boek waarin zij de ikverteller is zou zij hierover discreet zwijgen. Bovendien, zei ik, gaat het boek over een vrouw die gewend is haar gevoelens te onderdrukken en die haar gedachten op een omzichtige manier uit.

Wat een onzin, antwoordden mijn criticasters, jij schrijft dat boek toch? Jij bepaalt toch wat er gebeurt? Dat is nu juist het punt, probeerde ik mijzelf te verdedigen, juist als schrijver van dit boek moet ik zwijgen over dit onderwerp, anders zou het niet in overeenstemming zijn met de sfeer van de tijd waarin het is gesitueerd. Of in elk geval de sfeer van die tijd zoals ik me hem voorstel. Dat vonden mijn critici onzin, maar ik geloof dat ik toch gelijk heb.

Goed, het denkproces in het hoofd van de auteur gaat voort. De grote lijnen zijn op een gegeven moment klaar. De hoofdpersoon reist van A naar B, maakt C en D mee, wordt voortgedreven door de emoties E en F en komt uiteindelijk tot conclusie Z. De schrijver maakt een schema en vult alles wat hij of zij heeft bedacht in: personages, conflicten, een plaats, een tijd, een hoe, een waarom, een motief en een gelegenheid. Maar er is nog steeds geen tekst en nog steeds geen boek. Nu begint het werken pas, nu moet het skelet vlees op de botten krijgen, door middel van duizend en één details.

Op dit punt in het werkproces splitsen de wegen zich tot een driesprong. De schrijver van een realistische tekst die in het hier en nu speelt; Amsterdam jaren negentig of Workum in de jaren zeventig of New York in de jaren tachtig, put uit eigen ervaring, krantenberichten, de wereld om zich heen. Hij vult het decor in op basis van wat hij of zij om zich heen ziet.

Het personage draagt een pak van de Society Shop, of een spijkerbroek, een vrolijk gebloemde bermuda, een plooirok of misschien een legging. In de huiskamer van het personage staat een bank die van het Leger des Heils

afkomstig is, of een bank uit de showrooms van Jan des Bouvrie, of een leuk door het Zweedse Möbelfakta gecontroleerd zitmeubel van Ikea, met een ludieke naam als Boris of Kierkegaard. Heeft het personage een wekkerradio naast zijn of haar bed? Staat die wekkerradio dan afgesteld op Radio 3, Radio 2, Omroep Friesland of Classic FM? Duizend en één van deze details brengen een personage tot leven, geven smaak aan iemand, waardoor de lezers hem of haar voor zich zien en zich een voorstelling kunnen maken van de omgeving waarin alles zich afspeelt.

De auteur die zich niet op een realistische tekst toelegt, maakt het zich enerzijds moeilijker, maar in sommige opzichten ook eenvoudiger. Iemand die ervoor kiest een verhaal te laten afspelen in een sprookjeswereld, in de toekomst of op een andere planeet, kan veel zaken verzinnen. Mits alle informatie maar relevant is, is alles mogelijk. Personen kunnen twee navels hebben en één neusgat, mits deze details maar een doel dienen in het verhaal. De lucht kan groen zijn en het water grijs, dat maakt niet uit, als de lucht het hele boek door dan maar groen blijft, anders wordt het wel heel erg ingewikkeld.

De schrijver van een historische roman neemt in dit opzicht de moeilijkste positie in. Niet alleen moet hij een interessant conflict verzinnen en boeiende personages creëren, hij neemt vrijwillig de taak op zich alle handeling te beschrijven tegen een decor dat hij nog nooit heeft gezien, maar dat de lezers zo bekend zal moeten voorkomen dat zij zich er moeiteloos hun weg in zullen kunnen vinden.

Om mij tot de achttiende eeuw te beperken: onze personages dragen inderdaad geen pakken van de Society Shop en geen spijkerbroek en al helemaal nooit een legging - sterker nog, onze personages droegen waarschijnlijk niet eens ondergoed zoals wij dat nu kennen. De mannen droegen kniebroeken, die zij met een gesp onder de knie vastzetten en de vrouwen droegen lange onder- en bovenrokken, die tot op de wreef van hun voeten vielen en bij hun middel met knoopjes vastzaten aan hun onderhemd.

Hadden zij tandenborstels? Hadden zij nachtcrème? Wat aten zij voor het ontbijt? Hoe laat was het ontbijt? Lazen vrouwen ook kranten of was dat typisch iets voor mannen? Had je in die tijd al abonnementen of moest je de kranten los kopen? Er zijn vele kleine weetjes die van belang zijn.

Neem dit citaat uit het begin van *Gewassen vlees*, wanneer de trekschuit uit Bolsward Workum bereikt.

> Ze bereikten Workum met een uur vertraging. De vaart kromde zich tussen de wiekende molen Aeolus en de boerderij van Rensma door de beslotenheid van de stad in. Zonder de wind was het stiller hier, ook

> binnen in de roef, maar opeens weerklonk het geklepper van hoeven op steen; even voorbij de molen kreeg het jaagpad plaveisel en werd het de kade. Willem Augustijn stond rechtop nu, zijn ogen vast op het jagertje dat nu als dapper kanaalcavalerist de stad binnen reed, niet meer ineengedoken. Ze passeerden de looierij en iets verder al was de aanlegplaats, tegenover het Witheeren Veem op dezelfde kade. Op deze hoogte begon ook eerst de eigenlijke bebouwing van woonhuizen.

U woont zelf in Workum, en u ziet: het is geen onzin wat hier staat.

Lezers vragen wel eens: waarom moet alles kloppen? Wat maakt het uit of er een detail niet helemaal met de historische werkelijkheid overeenstemt? Stel dat het Witheeren Veem aan een andere kade ligt, wie kan het schelen?

Misschien hebben deze vragenstellers gelijk en is het voor het leesplezier niet van belang of alle details in overeenstemming zijn met wat de schrijver weet van het verleden. Maar dat is de meeste auteurs hun eer te na. Sterker nog, ik heb nog nooit een auteur ontmoet, en ik heb ook nog nooit een interview met een auteur gelezen, die toegaf dat de historische accuratesse hem of haar niet interesseerde. Integendeel.

De auteurs willen net zo veel weten van hun achttiende-eeuwse personages als zij weten van hun twintigste-eeuwse personages, waarover zij de informatie zonder meer uit hun mouw kunnen schudden. Zij willen exact weten wat hun personage ziet wanneer hij in de woonkamer om zich heen kijkt en wat hij ziet wanneer hij uit het raam kijkt. Niet dat al deze informatie ook in het te schrijven boek terechtkomt, maar bij wijze van achtergrondinformatie, decor, is zij absoluut noodzakelijk. Zij doen research naar de gekste dingen en verzamelen weetjes die een normaal mens niet zou willen weten. Of de aanlegplaats van de trekschuit tegenover het Witheeren Veem lag, bijvoorbeeld.

De historische feiten worden de kameraden van de schrijver en de historische bronnen zijn jachtgebied. Schrijvers zijn historici daarom ook erg dankbaar, vooral de historici van detailstudies. Op zoek naar details jagen de schrijvers door bronnen en historische studies, en niet te vergeten andere historische romans. Laat ik van deze drie een voorbeeld geven en ook enkele problemen aanstippen die het gebruik van historisch materiaal met zich meebrengt.

Historische studies zijn het water en brood voor de schrijver van historische fictie. De historische studie *Het gebruik van klompen op de schilderijen van Jan Steen*, ik noem maar wat, doet een schrijver die zich voor de zeventiende eeuw interesseert begerig watertanden. Schrijvers van historische romans zijn daarom bij uitstek de verzamelaars van deze literatuur. Op tweedehands boekenmarkten zie je ze langs de kramen drentelen, met aangeschafte boe-

ken onder de arm als *Wol- en lakenindustrie in Leiden ten tijde van Stadhouder Frederik Hendrik*, *De geschiedenis van de make-up in het oude Rome* en *Catalogus van oude Zeilschepen*.

Deze verzamelwoede heeft echter een nadeel: je kunt als schrijver je ook zo verdiepen in een onderwerp dat het werk waar het je toch al die tijd om te doen was, de roman, verdrinkt in de weetjes en feitjes. Zo had ik voor mijn boek uitgezocht hoe in 1752 de begrafenis van de stadhouder was verlopen. Het volk had in Den Haag meters dik aan de trottoirs gestaan om de lijkbaar de laatste gang naar Delft te zien maken. Mensen die aan de route woonden, hadden het uitzicht uit hun ramen verhuurd aan de meest biedenden. Reuze leuk allemaal, en ik schreef de scène, tot ik erachter kwam dat deze begrafenisscène helemaal niet nodig was voor mijn boek, sterker nog: hij blokkeerde de voortgang van de handeling. Ik moest hem schrappen, en dat terwijl ik toch zoveel over deze begrafenis en deze stadhouder,

en de geschiedenis van deze stadhouder,
en het huwelijk van deze stadhouder,
en de moeder van deze stadhouder
enzovoort... had gelezen.
Het was alles voor niets.

Een ander probleem met de omgang met historisch materiaal is de vraag of je als schrijver zonder meer van alle informatie gebruik mag maken. Laat ik een voorbeeld geven. Voor mijn boek heb ik reisverslagen van buitenlandse bezoekers aan de Republiek gelezen. In een reisverslag, van Bengt Ferrer uit Denemarken, ontdekte ik een passage over de danshuizen of *musicos*. Ferrer schreef hoe hij in Amsterdam een bezoek aan zo'n danshuis had gebracht. Het bleek een soort bordeel te zijn, waar de vrouwen met ontbloot bovenlijf rondliepen en met hun klanten dansten, terwijl er kelners met flessen Rijnwijn rondgingen. Het was de bedoeling, schrijft Bengt Ferrer, dat je een fles kocht en die opdronk met de vrouw van je keuze. Vervolgens maakte je een afspraak met haar voor een ontmoeting op een later tijdstip en vertrok je. Een tijdje later ontmoette je je afspraak op de hoek van de straat en trok je je met haar terug, meestal in een portiek, of anders op een kamer in de omgeving van het danshuis.

Ik gebruikte deze beschrijving van een *musico* in mijn boek en legde de uitleg in de mond van een jonge student die met de trekschuit van Leiden naar Amsterdam reist. Toen ik hierover vertelde, tijdens een lezing, vroeg een van de aanwezigen of er in dit geval geen sprake was van plagiaat. Een goede vraag; in hoeverre plagieerde ik de achttiende-eeuwse schrijver van het reisverslag? Ik kon tot mijn verdediging aanvoeren dat ik niet letterlijk had geciteerd maar alles bloemrijk had aangedikt, dat het niet mijn bedoeling was

om te plagiëren en dat ik in het naschrift van mijn boek had gezegd wat mijn bronnen waren.

Schrijvers schrijven elkaar regelmatig over. Zelf noemen wij dat intertekstualiteit, anderen gebruiken er andere woorden voor. Ik ga hier niet vertellen wat ik van mijn collega's heb overgenomen, maar wil in plaats daarvan een voorbeeld geven van het gebruik van een literaire bron dat ik ontleen aan Thomas Rosenboom. Hij vertelde mij ooit, in een interview dat ik met hem maakte, dat hij een bijzonder detail had gelezen in *De bende van Jan de Lichte* van Louis Paul Boon. Wanneer Willem Augustijn in Bergen op Zoom in de kerker zit opgesloten, ziet hij de salpeter op de muur zitten die in de kerkers wordt geoogst. Thomas vertelde dat hij de salpeter op de muur had gevonden in het boek van Boon, waarin Jan de Lichte, in 1748, ook in een kerker verblijft. Thomas had de salpeter als detail overgenomen, maar wist niet exact wat er nu met die salpeter aan de hand was.

Dat is een derde probleem. Er zijn details die goed klinken, maar wat betekenen zij? Ik heb het gisteravond nog even opgezocht en wat blijkt nu: salpeter is een stikstofverbinding en de belangrijkste grondstof voor buskruit. Tegenwoordig wordt het chemisch gewonnen voor toepassing in de kunstmest, maar vroeger sloeg het spontaan neer op muren waar zich veel nitraat en nitriet in de lucht bevinden, bijvoorbeeld omdat er op korte afstand een mesthoop ligt. De muursalpeter werd vroeger geoogst', met het oog op het maken van buskruit.

Verdrinken in de weetjes en de feitjes, zaken uit bronnen wellicht toch iets te letterlijk gebruiken, feiten gebruiken zonder dat je exact weet wat zij betekenen: het zijn de valkuilen voor de schrijver. Het is zaak als een jongleur telkens de middenweg te vinden tussen wat wij als auteurs van het verleden weten, wat wij moeten weten om ons verhaal te kunnen vertellen en wat wij niet hoeven te weten, omdat het geen rol zal spelen in ons verhaal.

Terug naar de vraagstelling. Het zal inmiddels duidelijk zijn dat de auteur van historische fictie de historische feiten beschouwt als de jonge architect zijn legostenen; materiaal om het huis van zijn verbeelding mee te bouwen, te bekleden en te verfraaien. Feiten zijn interessant en er is een fase in het schrijfproces waarin de auteur niets liever wil dan zich met zoveel mogelijk feiten omringen, maar zij zijn nooit het uiteindelijke doel van het schrijven. Het uiteindelijke doel van het schrijven is namelijk dat je na een tocht door het Friese landschap, in een prachtige Doopsgezinde Kerk, op een mooie zaterdagochtend, je vriend Thomas Rosenboom mag toespreken.

Daphne Meijer is auteur van twee romans: Resten van de eeuw *(1993) en de historische roman* Het plezier van de duivel *(1995). In 1999 verschenen haar novelle* De bezoeking *en de door haar samengestelde bloemlezing* Levi in de Lage Landen. *Ook schreef zij een toneelstuk*, Strassenfegr *getiteld. Zij werkt als journalist en geeft les aan Schrijversvakschool 't Colofon in Amsterdam, waar zij een collega is van Thomas Rosenboom*.

Ron Elshout en Arie Storm
Woede is voor mij een belangrijke drijfveer om te schrijven
In gesprek met Kees 't Hart

Wie heeft leren lezen kan zich niet meer aan de wereld onttrekken. Vandaar misschien dat we er liever niet aan herinnerd worden hoe we het geleerd hebben. Dat we in een klaslokaal bijeen zaten en merkwaardige tekentjes ontcijferden, dat we soms zelfs van de juf of de meester die tekentjes in koor hardop na moesten zeggen. Dat we de wereld binnenkregen en er nooit maar aan konden ontsnappen. (Kees 't Hart, 'Leren lezen'. In: *Overlezen*, SLAL, 1998)

Het werk van Kees 't Hart, vijf romans, een verhalenbundel, een dichtbundel en een aantal her en der verspreide essays, houdt ons, de interviewers, bij voortduring bezig. We zien een schrijver aan het werk die lak schijnt te hebben aan conventionele redeneringen, die zijn personages vreemde gedachtesprongen laat maken en hun opvallende obsessies meegeeft. Zijn romans lijken soms nogal associatief tot stand gekomen, maar wie goed leest, ziet dóór de schijnbare chaos een strak gecomponeerd verhaal dat geschreven moet zijn door een bevlogen schrijver, die echter die bevlogenheid op de een of andere manier goed in de hand weet te houden. Zijn laatste twee romans, *Blauw Curaçao* en *De revue*, staven deze opvatting, omdat ze, behalve vertrouwde 't Hart-ingrediënten (voor zover die ooit vertrouwd kunnen zijn) ook een duidelijke plot bevatten. Over die paradoxen willen we de schrijver aan de tand voelen.

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Kees 't Hart (foto: Klaas Koppe)

Kees 't Hart ontvangt ons thuis. Ons gesprek begint al terwijl hij koffie zet. Als ter sprake komt dat de schrijver zojuist in het *Kritisch Literatuur Lexicon* is opgenomen, heft hij de handen afwerend. 'Voor dat soort overzichten heb ik een zekere vrees. Ik schrijf, zoals ik dat overigens al eens eerder in een essay heb geformuleerd, om de verduistering in stand te houden. Ik ben dus niet op verheldering uit, eerder op het tegendeel. Toen ik dat knappe stuk van Klaus Beekman in het *Kritisch Literatuur Lexicon* las, was ik bang dingen over mijn schrijven te weten te komen die ik op de achtergrond al wel zo'n beetje weet, maar die ik toch liever niet zo duidelijk onder woorden gebracht zie, omdat ik dat soort zaken helemaal niet definitief wil weten. Ik denk dat een teveel aan inzicht allesbehalve stimulerend is voor de creativiteit. Als ik op ga schrijven wat ik al weet, dan is dat voor mij geen creatieve daad meer. Dan wordt schrijven het invullen van een sjabloon en dat beschouw ik als de dood in de pot.'

Het geeft ons te denken. Ons doel was immers enig inzicht te verkrijgen in de werkwijze van de auteur en hoe hij aankijkt tegen de verhouding tussen

zijn literaire werk en de werkelijkheid, maar als hij dat eigenlijk voor zichzelf niet al te scherp wil hebben... met welke omtrekkende bewegingen zal hij ons dan om de tuin leiden? Onze bezorgdheid zal voor niets blijken. De auteur geeft op de meeste vragen onbevangen antwoord.

We beginnen voorzichtig met een vraag over het begin van zijn schrijverschap.

Kees 't Hart: ‘Zoals bij zoveel schrijvers is het ook bij mij begonnen met schrijven voor de schoolkrant. Als ik nu terugdenk aan de gedichten die ik maakte, dan herinner ik me vooral sterk beïnvloede gedichten. Maar ja: wie schreef er in die tijd geen gedichten à la Lodeizen? Voor die beïnvloeding geneer ik me niet, ik beschouw het nu nog steeds als een goede leerschool.’

Schreef je toen ook al proza?

Ja. En ik geloof dat het proza dat ik toen schreef al wel elementen bevatte die kenmerkend zijn voor mijn latere werk. Er zat al een zekere melancholie in. En ook zat er al in wat ikzelf ‘scheefkijken’ noem. Op de middelbare school schreef ik bijvoorbeeld een verhaal over de merkwaardige rituelen tijdens een begrafenis. Na de teraardebestelling van de overledene ging alle aandacht uit naar een tafel waarop bezittingen waren uitgestald waarvan ieder familielid iets mocht uitzoeken. Als ik het me goed herinner zaten in de beschrijving van die situatie al fundamentele elementen die in mijn huidige werk nog steeds een rol spelen: absurde opsommingen, een beetje scheef tegen de dingen aan kijken. Maar toen schreef ik wel erg ernstig hoor. Ik geloof dat ik nu beter in staat ben de ernst aan te kleden met een lach.

Moet je voor dat ‘scheefkijken’ iets speciaals doen?

Nou nee, dat is mijn schrijversblik. Normaliter heb ik daar niet zo'n last van. Ja, in de kroeg misschien, maar in het dagelijks leven ben ik eigenlijk een burgerlijke man. Dat op een afwijkende manier tegen situaties aankijken heb ik eigenlijk alleen als ik schrijf.

Is dat ‘scheefkijken’ te leren of moet dat in je zitten?

Dat het op de een of andere mysterieuze wijze in je moet zitten, vind ik een religieuze gedachte. Scheef tegen de werkelijkheid aankijken is een onderdeel van de ontwikkeling van het schrijverschap en dat kan je volgens mij voor een deel leren. Ik beweer daarmee overigens niet dat je door middel van een cursusje *goed* schrijven kan leren. Schrijven kun je voor een groot gedeelte wel leren door goed naar je eigen werk te kijken. Neem bijvoorbeeld *Archibald Strohalm* van Harry Mulisch. Dat boek bevat alle kernen van het latere werk van Mulisch, maar is in zijn toon nogal exuberant. Het is aan het

latere werk duidelijk te zien dat Mulisch van zijn eigen werk geleerd heeft. Een schrijver leert überhaupt het meest van zijn eigen werk, je krijgt al schrijvend inzicht in je eigen *hang ups* en je krijgt een beter zicht op je sterke en zwakke kanten.

Hoe lees je het werk van collega's: om er iets van te leren of uitsluitend voor je plezier?

Ik lees zoals mijn moeder vroeger las: van alles en nog wat, alles door elkaar heen, uitsluitend voor de lol. Ik ben een gewone, naïeve lezer. Als ik tijdens het schrijven van een roman op de een of andere manier vastzit, ga ik ook niet bij anderen zoeken naar een oplossing voor mijn eigen literaire probleem.

In de roman Land van genade *voert 't Hart een personage ten tonele dat een biografie over zijn vader, een historicus die bij hem in huis woont, wil schrijven. De jongeman vermoedt dat hij alle 'vervelingsmomenten' uit het leven van zijn vader zal moeten beschrijven. Het besef dringt zich op dat het juist deze momenten waarop iemand 'niets' doet, momenten die men dus geneigd is onmiddellijk te vergeten, júíst de momenten zijn waar het om gaat in het bestaan*.

Zijn we met deze constatering iets als een poëticale opvatting op het spoor?

Ja! Zo'n idee als dat van die vervelingsmomenten is in eerste instantie niet meer dan iets leuks dat tijdens het schrijven ontstaat en dat ik enthousiast begroet. Pas in een later stadium drong het tot me door dat ik daar een min of meer filosofische kwestie aan de hand had. Immers, op het moment dat je denkt: ik verveel me - verveel je je niet meer. Ik weet dat ik in een latere fase van het schrijven van die roman dacht: kijk, dit is een statement waar ik meer mee kan.

Hoe gaat dat eigenlijk in zijn werk, die verschillende fases van het schrijven?

Ik bedenk van tevoren geen plot. Een boek begint bij mij meestal met het zien van of de herinnering aan een beeld. Zo vond *Blauw Curaçao* zijn kiem op het moment dat ik iemand zag staan zingen op een balkon. Dat riep bij mij vragen op als: wie staat er nou te zingen op zijn balkon? En: waarom? *De revue* is ontstaan vanuit de herinnering aan rood, paarsig toneellicht. Dat rode en paarse licht dat op het toneel schijnt, dat beeld is in één klap goed: troebel, lekker hoerig, broeierig. Toen had ik ook het idee voor de roman te pakken: iemand keert terug naar de revue en gaat op zoek naar een vriendinnetje van vroeger.

Zo'n gegeven broeit enige tijd. Op een gegeven moment maak ik dan tijd vrij voor een lange schrijfsessie, een aaneensluitende periode van een week of vijf, waarin ik vooral dóórschrijf, me niet bekommerend om een plot, die

voor een deel tijdens het schrijven ontstaat: er duikt altijd wel iets of iemand op. Tijdens die eerste schrijfsessie is vooral continuïteit belangrijk, de gedachtestroom moet op gang gehouden worden. Die continuïteit is zó belangrijk dat ik ook alle nonsens tijdelijk voor lief neem. Ik leg overigens wel lijstjes aan. Wanneer me iets te binnenschiet dat ik pas later denk te kunnen gebruiken, dan noteer ik dat. Maar in feite schrijf ik dus alsof ik in een roes zit dóór. Op een gegeven moment heb ik dan een pak dichtbeschreven vellen papier en ergens daarbinnen bevindt zich het boek. Om dat boek uiteindelijk te vinden, herschrijf ik de gehele eerste versie. Dat noem ik de rationele fase. Dan neem ik de controle over het verhaal strak in handen. Ik kijk dan met een analytische blik naar de logica van het verhaal. Ik zie dan ook de verbanden tussen elementen die intuïtief ontstaan zijn. En ik pas allerlei vertelwetten toe, er komt kortom systeem in. Dat zorgt overigens wel voor een paradoxale situatie voor iemand die het ordenen in categorieën als een belediging van menselijke levens beschouwt.

De schrijver is ruimhartig, we mogen de oermanuscripten zien. De eerste versie van De neus van Pinokkio *komt op tafel. Kees 't Hart leest er enkele passages uit voor die ons tegelijk vreemd én bekend in de oren klinken. Inderdaad horen we beschrijvingen en dialogen waarvan we delen of varianten kennen uit de roman. We mogen ook het lijstje zien dat naast het manuscript ontstond om de ideeën en de voortgang voor de volgende dag veilig te stellen. Het is hilarische en leerzame lectuur. Naast kurkdroge opsommingen van herkenbare elementen uit de roman, zoals 'balkon', 'benzinestation', 'verhuiswagens', lezen we intrigerende zinnetjes als 'redden van de blik' en 'steeds nieuwe verklaringen inzetten en weer verwerpen', maar ook: 'aan tafel bij tante' en: 'Pinokkio en stijve'. Voor wie het omslag van Jan Jutte kent is dit geen onbekend beeld*.

Kees 't Hart geeft nog een voorbeeld van wat er gebeurt tijdens het omwerken van de ordeloze versie. In de eerste versie van Blauw Curaçao *ontdekte hij enkele homoseksuele connotaties*.

Die zitten er dan in en dan beslis ik tamelijk rationeel of ik dat element voor het verhaal kan gebruiken. Dan bepaal ik of ik het laat staan en uitwerk, of niet.

Is het in zo'n roes schrijven van de eerste versie van een roman - zonder plot, zonder schema - niet erg riskant? Loop je daarbij niet het gevaar vast te lopen en niet te weten hoe het nu verder moet?

Ja, ik heb wel eens een totaal mislukte roman onder handen gehad. De toon daarvan was niet goed, te hysterisch, ik ben toen met dat boek gestopt, omdat ingrijpen in of herschrijven van zo'n volstrekt mislukte eerste versie geen zin heeft.

Kun je iets zeggen over de totstandkoming van je laatste roman, De revue? Ik kende die theatervoorstellingen van toen wel en mijn vrouw heeft allerlei herinneringen aan de tijd dat ze bij de revue werkte. Daar bofte ik mee bij het schrijven van de ruwe versie, ik wist al vrij veel over het onderwerp en hoefde dus niet veel onderzoek te doen. Daarmee wil ik niet zeggen dat *De revue* ook maar enigszins autobiografisch zou zijn. De gegevens die aan de werkelijkheid ontleend zijn en de research staan vooral in dienst van het geloofwaardige detail. Het is belangrijk dat de roman overtuigingskracht heeft en die wordt mede bereikt door bepaalde elementen te laten kloppen met de werkelijkheid buiten de roman. Zo bestaat de foto waarop de ik-figuur Zwiep aanwijst werkelijk. Hij komt uit een folder voor de revue, maar de betreffende danseres is *niet* mijn vrouw.

De danseressen uit de Snip & Snaprevue

Na het schrijven van de eerste versie van De revue *heeft Kees 't Hart overigens wel een rondleiding door Carré gekregen*.

En ik heb ook wel degelijk even een volgspot uitgeprobeerd en me de vaktermen eigen gemaakt, omdat het binnen de wereld van de roman belangrijk is dat dit soort zaken klopt. De beschreven romanwereld moet authentiek lijken, maar het hoeft niet zo te zijn dat iemand met het boek in de hand de route van de ikfiguur door Carré kan nalopen. Ik raad dit experiment op straffe van verdwaling af. Het gaat erom dat men tijdens het lezen denkt, of, nog beter, gelóóft dat dit zou kunnen.

In de roman wordt de suggestie gewekt dat er geen Snip en Snaparchief zou zijn, in werkelijkheid bestaat zo'n archief wel. Hoe zit dat?

Ik weet dat dat archief bestaat, maar ik heb er niets gevonden dat voor de romanwereld van belang kon zijn. Dus heb ik in mijn roman maar gedaan alsof dat archief niet bestaat.

Je plaatst je romans in nogal opvallende decors: een theater, een warenhuis, een zwembad. Waarom is dat? Vormen die ruimtes misschien een metafoor voor 'de maatschappij'?

Ja. Ik wil daarmee niet zeggen dat ik tendensliteratuur produceer, maar die decors vormen wel plaatsen waar de waarheid zichtbaar is. Een zwembad zie ik wel degelijk als een metafoor voor menselijke verhoudingen. De mensen die er zwemmen zijn zelfs voor een groot gedeelte ontkleed! Op dat soort plekken kunnen de maatschappelijke verhoudingen in beeld worden gebracht. Woede is voor mij een belangrijke drijfveer om te schrijven, ik kan in gigantische woedebuien uitbarsten over maatschappelijke verhoudingen, over inkaderingen, het ondergesneeuwd raken van het individu. In mijn hart ben ik een politiek schrijver.

Ondertussen moet de schrijver, woedend en wel, na de eerste versie van de roman het verhaal onder controle zien te krijgen. In De revue *kiest 't Hart voor een lange flashback, hetgeen opvallend is voor een schrijver die met vertelwetten in zijn achterhoofd zijn verhaal (her)schrijft. Het is immers een 'wet' dat zo'n lange flashback eigenlijk onhandig is, omdat het niet ondenkbaar is dat een lezer die het verhaalheden kent, zich afvraagt waarom hij over het verleden moet lezen als hij al lang weet waar het verhaal op aan stuurt: als je toch al weet dat de 'ik' haar wel of niet krijgt, waarom zal je dan al die passages over vroeger lezen?*

Ik was me tijdens het schrijven zeer goed van die wet bewust. Aanvankelijk keerde de ikfiguur uit *De revue* al na acht jaar naar de revue en de gebeurtenissen uit het verleden terug. Mijn redacteur, Anthony Mertens, zei toen: waarom maak je daar niet vijfentwintig jaar van? En hij had gelijk: de spanning tussen heden en verleden werkt nu doordat er vijfentwintig jaar tussen zit. Als je na vijfentwintig jaar nog steeds aan die periode denkt, dan moet die wel erg belangrijk zijn geweest. De obsessie van de ikfiguur voor het revuedanseresje Zwiep en voor het verleden wordt daardoor groter en geloofwaardiger.

We kunnen ons niet aan de indruk ontrekken dat plots in je romans een steeds grotere rol innemen. Zowel Blauw Curaçao *als* De revue *bevat echte cliffhangers. Ga je voort op die weg?*

Ik zie die ontwikkeling ook wel, maar met betrekking tot een nieuw boek neem ik me niet al te veel voor, dus of deze ontwikkeling zich in een volgende roman doorzet, blijft een open vraag. Ook voor mij.

Naar aanleiding van het gedicht 'De weg naar Camden', dat verslag uitbrengt van 'een bedevaart' naar het huis van Walt Whitman, vragen we ons af op welke wijze de literaire verwerking van die reis geschiedt.

Heeft die tocht in werkelijkheid plaatsgevonden? IBen je echt met je broer naar Camden geweest?

Ja. Maar of alles echt zo gebeurd is als ik in het gedicht schrijf, maakt me tijdens het schrijven niet uit. Ook hier gaat het om het geloofwaardige detail, zoals een bril die in het gedicht op een gegeven moment op de grond valt. Zoiets verleent het gedicht authenticiteit. Maar het moet vooral *literair* mooi worden. Een zekere mate van ruis mag, de kunst is natuurlijk een goed evenwicht te vinden. In mijn gedichten is de lijn naar de werkelijkheid waarschijnlijk wel korter dan in mijn proza, maar er is geen sprake van een één-op-één relatie. Dat in het gedicht 'Winkelstraat' een vader en een zoon voorkomen, wil beslist niet zeggen dat het gaat om mijn zoon en mij. Die situatie is te vergelijken met het gedicht 'De weg naar Camden': ik ben met mijn broer inderdaad naar Camden geweest, maar die broer in dat gedicht is niet

echt mijn broer. Zo komt in de roman *Zwembad* ook een broer voor, maar die roman was zeer geschikt om ingewikkelde familieverhoudingen te schetsen. Maar of ik nou wel of niet echt een broer heb, een broer is als metafoor natuurlijk meteen geweldig: een broer is tegelijkertijd helemaal niet bedreigend en juist uiterst bedreigend. Maar er is, zoals ik al zei, misschien wel een nuanceverschil tussen mijn poëzie en mijn proza. Waarnemingen, empirisch schrijven, daar gaat het om in mijn poëzie. Ik streef daarin geen metafysica na, maar ja, dat doe ik eigenlijk bij mijn proza ook niet. Je moet dit beschouwen als een programma, want filosofisch gesproken *kan* het natuurlijk niet. Ook ik werk vanuit mijn eigen vooronderstellingen, maar dat betekent nog niet dat je die niet zou willen kunnen loslaten.

We confronteren de schrijver met dit citaat uit De revue*: 'Ik had geen zintuigen, ik was een notitiehalvegare, feitverslaafde, archievenvuller, kijkverlamde, oorinvalide, zelfverslaafde, niets heb ik gezien.' We merken op dat dit weliswaar gezegd wordt door de ikfiguur, maar dat we ons afvragen in welke mate het ook voor de schrijver zelf geldt. We geloven vooral het laatste deel niet. De schrijver moet wel veel gezien hebben om zo zintuiglijk te kunnen schrijven. Is hier weer sprake van een duidelijk verschil tussen auteur en personage?*

De ikfiguur heeft hier, wel erg laat in de roman, even een moment van inzicht. Hij komt erachter dat hij alles verkeerd begrepen heeft en dat hij dus eigenlijk niets gezien heeft. Zwiep zegt dit trouwens ook de hele tijd tegen hem: jongen, jij begrijpt er niets van. Dat is trouwens een belangrijk verschil tussen mij en mijn personages: de personages in mijn werk doorgronden hun situatie niet, ze zijn onwetend, terwijl ik die situatie juist wel doorzie. Mijn personages mogen de doos van Pandora uiteindelijk misschien wel vinden, maar hij mag natuurlijk niet open! De duisternissen moeten voor hen bewaard blijven.

Wat betekent de formulering 'gelukkig praten', die voorkomt in De revue?

De directeur en Zwiep kunnen het hè, gelukkig praten. Maar je mag *De revue* in zijn geheel zien als een poging tot gelukkig praten. Uiteindelijk blijkt alles toch op leugens gebaseerd te zijn. In die spanning tussen gelukkig praten en de leugen schuilt literatuur.

Marc Reugebrink
Geschiedschrijver van het geluk

De eerste scène van de Snip & Snap Revue die de hoofdpersoon uit Kees 't Harts roman *De revue* te zien krijgt, speelt in een warenhuis. Het gezelschap op het podium zingt en danst tussen stellingen en kleurige uitstalkasten door, ‘alsof ze een rondleiding gaven’, zo staat er. Een warenhuis. Dat lijkt me een duidelijke verwijzing naar ‘Warenhuis’, het eerste verhaal uit *Vitrines*, het debuut van 't Hart uit 1988. Drie bladzijden later vergelijkt de hoofdpersoon, staande op de lichtbrug hoog bovenin Carré, de zaal beneden hem met ‘een leeggelopen zwembad, een doffe stilte was gevallen waar nog af en toe geschreeuw klonk’. Het is een zin die gemakkelijk voor had kunnen komen - en wie weet daadwerkelijk voorkomt (ik heb het niet nagezocht); - in de in 1992 verschenen roman *Zwembad*. Weer elders lees je: Ik wreef met mijn hand over mijn gezicht’, en zelfs: ‘Ze veegt met haar hand eerst langs haar gezicht, dan langs het mijne. Alsof er stof op gezeten heeft’, en dat zijn zinnen die rechtstreeks verwijzen naar het gedicht ‘Groet aan Leeuwarden’ uit de in 1998 verschenen bundel *Kinderen die leren lezen*, een gedicht waarin de dichter zichzelf vergelijkt met een kind dat ‘de stad in gaat / met ogen oren en een mond // en veegt en veegt / het stof van zijn gelaat’ (in dat gedicht zelf zijn de eerste twee regels - ‘wees niet bang / ik ben Kees 't Hart’ - een bijna, op de eigennaam van de dichter na, letterlijk citaat uit een gedicht van Walt Whitman, terwijl de derde regel - ‘'s morgens groet ik alle dingen’ - natuurlijk bij Van Ostaijen is weggeplukt). En zo kan ik nog wel even doorgaan.

Om wat te zeggen? Dat Kees 't Hart zich in zijn werk eindeloos herhaalt? En dat hij in dat herhalen andere schrijvers herhaalt, of althans aanhaalt? Nee, ook al is dat precies wat hij doet. Qua thematiek is er sinds het eerste verhaal uit *Vitrines* in 't Harts werk niet veel veranderd. Sterker nog: steeds opnieuw lijkt hij aan steeds maar weer hetzelfde verhaal te beginnen, met steeds dezelfde inzet. Nu laat zich dat over de meeste schrijvers wel zeggen, maar in 't Harts werk lijken zelfs de diverse hoofdpersonen - altijd naamloze ikvertellers - onderling nauwelijks van elkaar te verschillen. Die uit de verschillende verhalen in *Vitrines* vertonen niet alleen een sterke overeenkomst met elkaar, maar ook met de hoofdpersonen uit *Land van genade, De neus van Pinokkio, Zwembad, Blauw Curaçao* en *De revue*. Het zijn haast zonder uitzondering stagiaires, studenten, scriptieschrijvers. Alleen het decor waarin ze optreden wisselt, zo lijkt het, de wereld waarin we ze tegenkomen is telkens een andere, maar de manier waarop die wereld gestalte krijgt vertoont, zeker in de eerste vier boeken, een grote gelijkenis. De laatste twee romans

wijken, met name qua compositie, enigszins af van de eerste vier.

Blauw Curaçao heeft bijvoorbeeld bijna zoiets als een plot, dat wil zeggen: een nadrukkelijk in het verhaal verzwegen, maar zich juist daardoor des te meer opdringend geheim dat in de laatste bladzijden wordt prijsgegeven - een voor de trouwe 't Hart-lezer haast schokkende gewaarwording. Vanaf het begin van de roman doet de hoofdpersoon pogingen zich iets te herinneren, iets wat met Curaçao te maken heeft, met de plek waar hij als kind heeft gewoond. Er is daar iets voorgevallen, iets wat met zijn moeder te maken heeft, met een vriendin van zijn moeder en met een geheimzinnig zusje. Als we in de laatste pagina's te horen krijgen wat dat precies was, lijkt dat voorval het merkwaardige gedrag dat de hoofdpersoon gedurende de hele roman al tentoongespreid heeft als het ware te verklaren. *Blauw Curaçao* laat zich met andere woorden lezen als een verhaal volgens het inmiddels klassieke freudiaanse schema, waarin iemand een bepaalde verdrongen geschiedenis probeert te achterhalen om zichzelf te genezen van een gekte die, zo is de suggestie, van die geschiedenis het gevolg was, in dit geval: om zichzelf te genezen van de ‘verstandsverbijsteringen’, de ‘blikverbijsteringen’ en van de ‘oog-, oor- en mondschudding’ waaraan de hoofdpersoon voortdurend lijdt en die je als lezer al op menige pagina horen en zien deden vergaan.

Als een dergelijke lezing werkelijk de bedoeling was geweest, dan zou *Blauw Curaçao* een nogal rigoureuze breuk betekenen met het voorgaande werk van 't Hart. De panische verwarring waaraan de hoofdpersoon van *Blauw Curaçao* voortdurend ten prooi valt, is in wezen dezelfde verwarring als die waaraan de hoofdpersonen uit 't Harts eerdere boeken zijn overgeleverd - een verwarring die daar nooit op een freudiaanse manier werd gemotiveerd of verklaard door te verwijzen naar het één of andere voorval uit het verleden. En uiteindelijk blijkt de ontdekking van hetgeen ooit op Curaçao gebeurde de hoofdpersoon ook helemaal niet te genezen. Het maakt hem alleen maar bewust van zijn werkelijke probleem: van het feit dat hij geen *eigen* herinneringen heeft. Er is hier met andere woorden helemaal geen sprake van de klassieke verdringing, maar van het feit dat de hoofdpersoon, waar hij ook kijkt, steeds maar weer wordt opgescheept met de herinneringen van anderen: met die van zijn, door het voorval op Curaçao, een tijdlang nogal gestoorde moeder, met de herinneringen van haar vriendin, en uiteindelijk: met die van de hele samenleving. Steeds zijn het de geschiedenissen van anderen, hún interpretaties van de werkelijkheid, die hem het zicht op de werkelijkheid zelf lijken te ontnemen. Zijn diepste verlangen bestaat er dan ook uit naar de werkelijkheid te kijken ‘zonder vooropgezette bedoelingen’, naar ‘theorieloos kijken’. Hij verlangt ernaar de wereld te zien ‘zonder aan Curaçao te denken’, zoals hij stelt, of meer direct in relatie tot zijn moeder: ‘Mij ging het er niet om dat zij tijdelijk ziek of gek geworden was, dat

was het punt niet, maar dat ze me nooit de gelegenheid geboden had me tot mijn eigen ziekte te bekeren'. Hij doet met andere woorden een poging tot herinneren zonder herinnering, tot het herinneren als autonoom proces, iets dat zichzelf genoeg is. Of, om het nog eens met een verwijzing naar de psychologie te zeggen: dit herinneren is een symptoom, maar niet een symptoom dat door een bepaalde herinnering is veroorzaakt. Het is als symptoom tegelijkertijd de essentie. Het gaat niet om wat je je herinnert, maar dat je je herinnert, dat je je wilt (en zelfs: moet) herinneren, zonder meer. De ontdekking van het verdrongene geneest niet, maar maakt je bewust van het feit dat je zelf die verdringing bént. Freud wordt hier afgelost door Lacan.

Met dat verlangen naar het 'theorieloze', het herinneren zonder geschiedenis, zijn we ook in *Blauw Curaçao* weer terug bij al die andere personages die 't Hart inmiddels op de wereld heeft gezet, bij de dichter 't Hart ook: bij al die figuren en gestalten die steeds maar weer een even vergeefse als hartstochtelijke poging ondernemen zich aan de dwingende blik van anderen te onttrekken, aan de 'officiële' interpretaties van de werkelijkheid zoals die in de geschiedenisboeken liggen opgeslagen. Ze komen daarin nooit verder dan halverwege. Er is enerzijds de afwijzing van die 'officiële', ons door de cultuur opgelegde blik, inclusief de afwijzing van de inmiddels in de 'officiële' cultuur opgenomen verplichting tot afwijzing van de 'officiële' blik, die bijvoorbeeld *De neus van Pinokkio* tot een zo vaak hilarisch boek maakt. En anderzijds is er de volstrekte onmogelijkheid om een volkomen, door niets of niemand besmette *eigen* geschiedenis te hebben, het besef dat men altijd en onvermijdelijk op de één of andere manier in een geschiedenis is ingeschreven, zoals blijkt uit de verwoede pogingen van één van de hoofdpersonen om zich bij de burgerlijke stand te laten uitschrijven.

De noodzaak van een eigen geschiedenis

Je zou kunnen zeggen dat alle hoofdpersonen van 't Hart aan 'vervreemding' lijden, maar dat is een begrip dat in de handen van 't Hart onmiddellijk tot een serie clownesk te noemen problemen leidt, omdat de 'vervreemding' zelf inmiddels in de geschiedenis is ingeschreven, een concept is geworden, en in onze postmodern genoemde cultuur bijna zoiets als een verplichting is. Tegenover díé 'vervreemding' staan 't Harts personages zelf vreemd. Ze zouden in plaats van ontheemd te zijn, juist heel graag thuis willen komen - een sentiment dat in 't Harts boeken soms tot een niet geheel onschuldig verlangen naar beregeling en autoriteit leidt. Zijn personages laten zich nogal eens ringeloren door vaderfiguren, bazige broertjes, opgewonden regisseurs, door figuren die schijnen te weten hoe 'het' zit, figuren ook die als ijkpunt worden genomen, waarvoor de hoofdpersonages een toelatingsexamen willen

afleggen, stage lopen, een scriptie schrijven.

Naast de *afkeer* van de geschiedenis is er in 't Harts romans dus een even sterk besef van de *noodzaak* om een (eigen) geschiedenis te hebben. Zonder geschiedenis bestaat men niet - en dat is precies wat de personages ervaren wanneer ze in het oog van de storm terecht zijn gekomen, in het vacuüm tussen afkeer en verlangen: dat ze er niet zijn. Het is een beklemmende ervaring, geformuleerd in bijna terloops tussen de overige nogal jachtige zinnen in dit proza opduikende regels. Maar tegelijkertijd is het ook die ervaring die dit proza nu juist zo jachtig maakt, het zijn panische ritme geeft. Het aan den lijve ervaren vacuüm leidt bijvoorbeeld tot ‘inleefwoede’, tot een fanatieke poging zich in godsnaam dan toch maar te identificeren met iets of iemand, of het daarbij nu gaat om romanfiguren als Pinokkio, om Vitalis of Moeder Barbarin uit *Alleen op de wereld*, of om een filosoof als Althusser. Of, als variant op de identificatie met (al dan niet in de werkelijkheid) bestaande figuren, de hoofdpersonen projecteren met een verbetenheid alsof hun leven ervan afhangt (wat in zekere zin ook zo is) aan de lopende band een mogelijke geschiedenis in alles en iedereen om hen heen, een ware cavalcade van vaak absurde scenario's die van hen, ondanks hun afkeer van alle geschiedschrijving - ‘O red mij, red mij van de geschiedschrijving!’, zo klinkt het in *Land van genade* - in de allereerste plaats juist, zij het dan zeer merkwaardige geschiedschrijvers lijkt te maken.

Zo duurt het in *De revue* maar een kleine vier bladzijden voordat de hoofdpersoon zich in dit opzicht weer eens volkomen laat gaan. Hij is medewerker bij een archiefbedrijf te Zwolle, voor het moment gedetacheerd bij een grote bank te Amsterdam, alwaar hij een brief heeft ontvangen met de uitnodiging aanwezig te zijn op een bijeenkomst van oud-medewerkers van de Snip en Snaprevue. Vijfentwintig jaar geleden werkte hij een blauwe maandag bij de revue als bediener van de volgspot, en hij stapt nu na al die tijd opnieuw het café van Joop binnen waar iedereen altijd na de voorstelling naar toe ging. ‘Joop was als jongen heel opstandig geweest, kwaadaardig’, zo lezen we dan, ‘een kwal van een jongen, maar in het café was de noodzaak van kwaadaardigheid steeds verder afgenomen’. Wie hier opnieuw Freud bij zou willen halen om te veronderstellen dat de hoofdpersoon zelf misschien vroeger een kwal van een jongen was, kwaadaardig en woedend (er zijn verderop passages in het boek die een dergelijke gesteldheid aannemelijk maken), maar nu door, overigens bijna maniakaal te noemen cafébezoek, dat wil zeggen: door overmatige alcoholconsumptie, mild is geworden, die heeft misschien niet eens ongelijk. Ondanks het ontbreken van een duidelijk gestructureerde, ‘gewone’ werkelijkheid in 't Harts romans blijkt elk detail, hoe absurd het aanvankelijk ook lijkt, tot in de finesses uitgedacht. Een personage van 't Hart kan vroeger bij de revue inderdaad nauwelijks iets anders gedaan heb-

ben dan het bedienen van de *volgs*pot - een woord dat men hier zo letterlijk mogelijk moet nemen. Hij volgt degenen die ook in dit boek weer over de kennis van een door hem verondersteld geheim lijken te beschikken, kennis die hij niet heeft. En bovendien: de bediener van de volgspot is zelf onzichtbaar, afwezig, blijft in het duister waarin hij voortdurend tast als hij kijkt naar wat op het podium in het volle licht staat.

Het verlangen naar geluk

De projectie van geschiedenissen, betekenissen, scenario's is met andere woorden nooit zonder reden. Ze wordt geleid door wat ik hiervoor al even omschreef als het verlangen om thuis te mogen komen - niet in één van de posities die binnen het totaal van onze cultuur voorhanden zijn (binnen het geheel van opdrachten en mogelijkheden die in een bepaalde tijd bestaan, zoals J. Goudsblom het begrip ‘cultuur’ ooit definieerde), dus niet thuis bij God, Waarheid of Ideologie, en al evenmin bij de in onze huidige cultuur al even voorhanden tegendelen daarvan, maar thuiskomen in iets wat daar principieel buiten ligt. En alweer zijn we dan bij Lacan aangeland, die voor die ‘plek’ de naam *‘le réel’* bedacht, ‘het reële’, een benaming die tot veel misverstanden kan leiden natuurlijk en die je alleen met handen en voeten nader kunt toelichten door te zeggen dat het daarbij niet om de ‘werkelijkheid’ gaat, maar om zoiets als - ik aarzel nu - om... een ‘echte werkelijkheid’, om de - welja, toe maar! - ‘absolute’, maar, voeg ik snel toe, dus ook ondenkbare, op geen enkele wijze representeerbare werkelijkheid, een werkelijkheid die niet in taal te vatten is, maar die juist het spreken stuurt en vervormt, in het geval van Kees 't Hart: die het spreken op een typische Kees 't Hart-manier vervormt.

Het is dit ‘reële’ dat 't Hart in alle romans telkens maar weer benadert, en steeds op in principe dezelfde manier benadert, of hij zich in *Blauw Curaçao* en nog sterker in *De revue* nu waagt aan de constructie van een plot of niet (in *De revue* wordt in het derde van de vier delen waaruit het bestaat zelfs een, althans voor de 't Hart-lezer, bepaald schokkende conventionele techniek aangewend: die van de klassieke flashback: heden en verleden keurig van elkaar gescheiden door witregels!). Het vacuüm dat dit ‘reële’ in feite is - een vacuüm dat hem dus tot zijn panische inleefwoede en projectiedrang brengt - wordt daarbij ook zelf, en per boek op steeds iets anders geprojecteerd. Het wordt bijvoorbeeld ontdekt in het zwembad voor de komst van de zwemmers, in de figuur van de krankzinnig geworden Althusser, in de in het werk van 't Hart te pas en te onpas opduikende Franciscus van Assisi, of in de revue. Het zijn metaforen van de ongrijpbaarheid waar het in dit werk om gaat - zoals Whitman en Van Ostaijen als dichters die ongrijpbaarheid

in 't Harts poëzie representeren, symbolen, haast iconen zijn van het bedoelde verlangen, niet in de laatste plaats omdat hun werk zelf in het teken van dat verlangen staat. ‘[H]et beste werk van Whitman is groet / en afweer van het groeten tegelijk / de poëzie van ruimtelijk verlangen / ik ben present in mijn afwezigheid’, lees je in het lange gedicht ‘De weg naar Camden’ uit *Kinderen die leren lezen*; en: ‘Ik lijd aan een ziekte van wat ogen / en een mond niet langer kunnen lezen / ik lijd aan zintuigelijk tekort ik lees / niet om te sterven ik lees uit vergetelheid / en beeldverlangen dat op straat verschijnt’ - regels waarin niet alleen Van Ostaijens ‘ontindividualisering’ doorklinkt, en diens verlangen de dingen ‘als voor de eerste maal’ te zien, maar die ook kunnen gelden als de perfecte omschrijving van wat alle romanpersonages drijft.

Parodie op het poststructuralisme

‘Le réel’, Lacan, je kunt ook nog aan ‘het sublieme’ denken en verwijzen naar Kant; Derrida is nooit veraf, Foucault en Lyotard al evenmin, of Bourdieu - filosofen, wetenschappers, waarnaar in *De revue* ook daadwerkelijk verwezen lijkt te worden wanneer de hoofdpersoon de ‘Franse socioloog Freusard’ ten tonele voert. Die zou een boek hebben gepubliceerd ‘over het zelfbeeld van revueartiesten’ - een boek dat hij goed kan gebruiken bij de scriptie die hij van zins is over de revue te schrijven. Eén en ander plaatst 't Harts werk in een nogal theoretische context - een context waarmee sommige critici dan ook grote moeite hebben. Er zitten in de romans inderdaad veel passages die de vaak zo weerbarstige stijl van poststructuralistische en postmodernistische denkers in de herinnering roept. Om een paar zinnen uit alleen *De revue* te citeren: ‘Joops gelaatsgrimassen waren geen demonstratie van een aangeleerde vaardigheid die hij net zo goed achterwege kon laten, ze weerspiegelden alleen het scala van gezichten en stemmingen dat hier te bekijken viel’ - een zin waarover zich met gemak een scriptie laat schrijven. Over de komieken Walden en Muizelaar heet het: ‘Hun act was een voordracht plus de parodie daarop’ - een act die op diverse plaatsen in het boek nader wordt ontleed op een manier en in een taal die nauwelijks afwijkt van die van de aanhangers van het deconstructivisme. En dan zijn er in *De revue* nog de passages waarin de toespraken aan de orde komen die de directeur van de revue altijd voor zijn medewerkers gehouden zou hebben - toespraken die de hoofdpersoon overigens nooit zelf werkelijk bijgewoond blijkt te hebben, of die, als hij wel aanwezig is, onverstaanbaar zijn of waarbij hij niet lijkt op te letten. ‘Ik weet niet of ik het nog hoor of wil horen’, zo stelt hij tijdens een dergelijke toespraak, en dus zou het hier opnieuw om zijn projectie kunnen gaan. Dat is zelfs waarschijnlijk. In die toespraken wordt het wezen van de

revue geformuleerd als precies de lege plek die de hoofdpersoon in zijn leven zoekt en die hij in dit boek in de revue heeft geprojecteerd. Om van die toespraken een voorbeeld te geven:

> Het ging niet om achtergronden of structuren bij de revue, vertelde hij zo ongeveer, maar om voorgronden en desoriëntatie, de voorbereiding tot de revue is niets, die moet verborgen blijven, zei hij, dat behoort tot de verzekeraars, mensen zoals jij en ik, de dorre takken, wij vertegenwoordigen het ingeslapene, de ontdane roes, de medewerkers op de planken waren verantwoordelijk voor de onverveling en de vonkideeën, ze brengen niet een schijnwereld op de planken, zei hij, daar ben ik van overtuigd, dat is voor de vlucht, ze brengen de halfslaap in vermomming. En het familierealisme. Zodat het publiek dat over kan nemen, had ik er tussendoor gezegd, omdat ik ook iets wilde zeggen. Maar dat was volgens hem juist niet het geval, het gaat niet om de overname, beweerde hij, maar om de afstap. De afstap? De terugkeer, zei hij, naar het ingeroeste teken, of woorden van gelijke strekking.

Wie het werk van de poststructuralisten enigszins kent, ziet in het voorgaande onmiddellijk de parodie, maar dreigt dan misschien te vergeten dat dit soort passages wel degelijk verwijzen naar de *inzet* van het complete werk van 't Hart, naar iets dat zich niet zomaar weg laat lachen; wie de parodie niet ziet en dit soort fragmenten dus veel te serieus neemt, vindt ze waarschijnlijk te abstract. Wie de parodie ziet en tegelijkertijd de verwijzingen serieus neemt, begrijpt dat hier de volstrekte onmogelijkheid om het gezochte vacuüm te beschrijven én de noodzaak om het te beschrijven (waardoor het zich eens te meer als onbeschrijfbaar openbaart, wat een dergelijke beschrijving nóg noodzakelijker maakt, enzovoort) samenkomen, en komt zo dichter bij het gevoel waar het steeds om gaat.

Dat gevoel laat zich, zonder al die desalniettemin noodzakelijke verwijzingen, in het werk van 't Hart eigenlijk verrassend eenvoudig omschrijven als: geluk - simpel, eenvoudig, en in de meest sentimentele zin, ongecompliceerd geluk, een allerkneuterigst, door kerstfilms uit Hollywood, door een mierzoete liedjes zingende Elvis Presley (nog een ander icoon voor 't Hart), door tv-programma's als ‘Toen was het stil op straat’, door het ‘en zij leefden nog lang en gelukkig’ uit sprookjes, door smartlappen, door het ons uit de jaren vijftig overgeleverde beeld van een hele, harmonieuze, in zijn eigen zuil geborgen wereld, een door het cliché van het door dichters en romanciers altijd maar weer tot in den treure gezochte kinderparadijs bepaald geluk. Het geluk van ‘de tijd van het ongecompliceerde amusement’ waarover de flaptekst van *De revue* het heeft, dat wat ons met een onzegbare melancholie

of, voor sommigen misschien zelfs nostalgie vervult wanneer we de altijd wat onscherpe zwart-wit beelden in herinneringsprogramma's op tv zien, wat mij bijvoorbeeld onmiddellijk terugvoert naar zondagmiddagen waarop ons gezin zich, na een ochtendwandeling onder leiding van iemand van het NIVON en na de groentesoep en de karbonade, rond de radio schaarde om in de vredig door de kamer drijvende blauwgrijzige rookslierten van mijn vaders Caballero's (roken was toen volgens mij nog volstrekt ongevaarlijk) te luisteren naar het VARA-programma NAR, waarin op een vast tijdstip een stuk uit een conférance te horen was: Fons Jansen, Wim Kan natuurlijk, Sonneveld, Hermans en ook Walden en Muizelaar - voor mij eigenlijk al stemmen uit de voortijd, terugwijzend naar inderdaad de jaren vijftig, of althans naar het *beeld* daarvan, naar de door NIVON, AJC, VARA en PvdA, door vadertje Drees, tot een harmonieuze eenheid verdichte wereld van mijn toen nog jonge ouders, een wereld waarin ik nog niet bestond maar die mij toen en daar, op die zondagmiddagen, althans zo lijkt het *nu*, zo wíl ik zelfs dat het lijkt, toch omsloot en verwarmde.

Het is dit geluk dat achter de paniek en ontreddering, de gekte, van alle hoofdpersonen van 't Hart opdoemt, dat al die parodieën, al die abstracte en zwaar filosofische verwijzingen hun tragiek verleent, omdat het de hopeloze paradox blootlegt van een zich in een onomkeerbare richting voortbewegend leven, een onomkeerbaarheid waaruit men zichzelf zou willen wegfilteren om ‘present’ in zijn ‘afwezigheid’ te zijn, een leven vol met al die geschiedenissen van anderen, van een hele samenleving, een cultuur, vol beelden die - zelfs al zijn het beelden van dat geluk zelf - dat geluk in de weg staan, het bezoedelen met een betekenis die de *ervaring* ervan ontkracht of zelfs vernietigt. Om nog eens terug te keren naar *Blauw Curaçao* en naar het klassiek freudiaanse schema dat daarin te ontdekken valt: het verlangen om af te rekenen met de herinneringen van de moeder, herinneringen die haar ziekte, haar gekte veroorzaakten en die derhalve het gezinsleven vroeger tot een hel gemaakt moeten hebben (schreeuwen en slaan), betekent het verlangen naar volstrekt *eigen* herinneringen niet dat de hoofdpersoon door het herinneren als herinneren op zich probeert het verleden zoals het nu eenmaal onuitwisbaar verlopen is ongedaan te maken? En komt dat in een roman die zo sterk over een moeder en zoon gaat niet neer op het verlangen de eigen geboorte, de intrede in al die geschiedenissen, ongedaan te maken, op het verlangen de onvatbare twee-eenheid van moeder en kind te herstellen en zich langs die weg weer volledig te verenigen met de moeder? De hoofdpersoon van dit boek lijdt aan ‘reünieangst’, zoals hij het noemt, omdat op reünies mensen elkaar voortdurend lastigvallen met elkaars verledens. Hij wil geen *re*-unie; hij wil de oorspronkelijke *unie*, de *Unio Mystica* misschien zelfs wel - al is dat een term uit een traditie, een geschiedenis, die

hij derhalve onmiddellijk zou afwijzen. Maar daar is het allemaal om begonnen, om de geschiedenis van dat, je zou kunnen zeggen, infantiele, maar beter is in dit geval: van dat prenatale geluk - een met recht ‘blijde verwachting’ die door niets, door geen enkele historische aanwezigheid, doorkruist mag worden en die het heden blijvend zou moeten bepalen.

Daar is het in alle boeken van 't Hart om begonnen, om de ‘gelukkige woorden’ die de danseres Zwiep in *De revue* voor zich uitspreekt:

> Buigveer, fluisterde ze, jongensbrom, gevoelige blaarhandjes, scheepvaartdroom, braillevlek, verzonnen woorden waren het, ze bestonden nergens, ze had ze nooit ergens gelezen, ze moest er wat bij lachen, niet omdat het zulke gekke woorden waren, wat het ook waren, maar omdat ik er zo raar bij te kijken zat, je kijkt als een pismossel, zei ze. Sleutelplaat, glasvlies, beroemde verbeteringen internationaal, ik keek naar haar lippen terwijl ze ze zei, het was geen opzeggen, het was een kwestie van haar mond openen en dan ontstonden ze vanzelf, de gelukkige woorden. Woorden zonder bedoeling. Theorie- en historieloze woorden. Echte revuewoorden.

Natuurlijk is hij op deze Zwiep verliefd, omdat ze zelf geen geschiedenis lijkt te hebben - ‘ze is onhistorisch, nooit geboren’ - en die ook niet mág hebben (ze verzwijgt die zelf ook, al heeft ze daarvoor, blijkt aan het einde van het boek, een duidelijke reden), omdat ‘zij beschikte over het gelukkige dansen omdat ze alleen maar danste, bij mij zou het altijd ook een pose geweest zijn. Zij was in alles gelukkig omdat ze niet over poses beschikte’. Projecties zijn dit weer, inkaderingen van het ‘reële’ van de revue, interpretaties, het geven van een geschiedenis aan de gezochte ‘onhistorie’ die alleen verteld kan worden als hij er zelf niet zou zijn, die hem als zodanig ook daadwerkelijk afwezig dreigt te maken zodra hij haar aan den lijve ervaart, waardoor hij wel vertellen moet, een scriptie moet schrijven over de revue, alles moet onthouden, en waarom er dringend een archief van de revue aangelegd moet worden, alles behouden dient te worden voordat verloren gaat wat alleen in die verlorenheid juist bestaat als een allesoverstralend geluk.

En dat gebeurt in elk boek opnieuw, op vrijwel dezelfde wijze, obsessief en maniakaal, woedend soms. Het maakt van 't Hart een geschiedschrijver bij uitstek, de geschiedschrijver van het geluk - iemand die in zijn boeken het geluk als ‘le réel’ of omgekeerd steeds weer evoceert, ervaarbaar maakt, zij het zonder dat het daardoor ook maar enigszins benoembaar wordt. Lezend in *De revue* kan ík alleen verwijzen naar bepaalde zondagmiddagen - en diep verlangen naar een Caballero zonder filter die alles, werkelijk alles zal vervullen en alles verklaart.

Marc Reugebrink (1960) is dichter, schrijver en essayist. Hij publiceerde de dichtbundels Komgrond *(1988) en* Wade *(1991). In 1998 verscheen de roman* Wild vlees.

Joris van Groningen
Verhuiswagens van giganteske afmetingen
Kees 't Harts bewerking van *De redding van Fré Bolderhey*

Naar de mening van Kees Fens gaat de bestudering van Vestdijks werk gebukt onder een verregaand specialisme dat aan de bestaande inzichten niets meer toevoegt. In een recensie van het Vestdijk-jaarboek 1996, *De geschiedenis van een talent*, schrijft hij: ‘Toen ik het uit had wist ik zeker: Vestdijk is dood.’ Verderop zegt Fens dat de auteur ‘is gestorven aan schijnproblemen’. Misschien zou hij tot een andere conclusie zijn gekomen indien hij geen essays, maar een roman had gelezen. Dat zou in eerste instantie niet eens een boek van Vestdijk zelf hoeven zijn. Fens had kunnen beginnen met *De neus van Pinokkio* (1990), een roman van Kees 't Hart. Lezing daarvan leidt vanzelf naar Vestdijks *De redding van Fré Bolderhey* (1948). Langs deze omweg wordt Vestdijk misschien niet tot leven gewekt, maar een intertekstuele seance is al geslaagd wanneer een auteur blijk geeft van zijn aanwezigheid, en die van Vestdijk is in *De neus van Pinokkio* onmiskenbaar.

Zoals 't Hart opmerkte in een essay, schreef hij deze roman uit bewondering voor het boek van Vestdijk.[1] Nu is bewondering in het werk van 't Hart een belangrijk gegeven. Zijn personages verplaatsen zich voortdurend in anderen, hetzij uit fascinatie dan wel uit een gemis aan een eigen persoonlijkheid. De bewerking van *De redding van Fré Bolderhey* sluit aan bij deze thematiek, aangezien het verhaal van Vestdijk eveneens over bewondering gaat. In diens boek raakt de hoofdfiguur Eddie begaan met het lot van zijn schizofrene neef Fré met wie hij zich verregaand identificeert. Waanvoorstellingen maken uiteindelijk dat hij zelfs denkt zijn neef te zijn.

Waar het woord schizofrenie in Vestdijks roman de gebeurtenissen in gang zet, daar vervult in *De neus van Pinokkio* de Franse filosoof Louis Althusser deze functie. Beide boeken beginnen met een balkonscène, een inleiding tot het moment waarop de twee hoofdpersonen de ziekte van de neef en de naam van de filosoof voor het eerst vernemen. Vervolgens gaan zij alletwee naar de bibliotheek om over schizofrenie respectievelijk Althusser meer aan de weet te komen.

Vooral Eddie raakt vanaf dat moment in de meest hallucinerende situaties verzeild, zeker na zijn ontmoeting met Cecily, dochter van een krankzinnige zenuwarts. Zij leidt hem bij zijn zoektocht naar de vermoedelijk in een inrichting verdwenen Fré steeds verder in een waanwereld die, zoals Cecily hem voorhoudt, een spiegel is van zijn onderbewuste. De schizofrenie lijkt een aanduiding te zijn van een tweestrijd tussen aanpassing en onafhankelijkheid, die de overgang naar de volwassenheid begeleidt.

Ook in *De neus van Pinokkio* is sprake van een dergelijke overgang. Maar terwijl Eddie door de gebeurtenissen op sleeptouw wordt genomen, roept 't Harts held zijn bizarre en uiterst erotische fantasieën veelal doelbewust op en voorziet ze bovendien voortdurend van commentaar.

Zwarte paraplu's

In het verhaal van Vestdijk past de vervreemding in het beeld van de geestesziekte waaraan Eddie lijdt. Hoe paranoïde diens denkbeelden zijn, blijkt bijvoorbeeld uit de complottheorie die hij opstelt als verklaring voor de surrealistische scènes waarin hij verzeild raakt. Als hij op bezoek bij zijn oom en tante ontdekt dat Fré is verdwenen, ziet hij daarin de bevestiging van de samenzwering die tegen hem gaande zou zijn:

> Was het te ver gezocht hiervoor het komplot aansprakelijk te stellen, dan [sic] hem de verschijningen had voorgegoocheld? Nadat hij zich van de hulp van Cecily had verzekerd, waren de komplottanten bijzonder driest en gewetenloos geworden, en nadat zij Fré in afgrijselijke trevesti in het hok hadden laten zien, hadden zij hun dreigementen ten uitvoer gebracht en hem werkelijk opgesloten. Dat klopte allemaal.

In *De neus van Pinokkio* keert de complottheorie terug, zij het niet als uitbeelding van krankzinnigheid. Veeleer is sprake van een overspannen en in het absurde doorgeslagen fantasie, een vlucht uit de werkelijkheid. Wat Eddie overkomt, kan door zijn consult bij een psychiater aan het slot van de roman nog worden gerelateerd aan de werkelijkheid, dat wil zeggen: aan de normen die gelden voor wat normaal en gestoord heet te zijn. Bij 't Hart ontbreekt een dergelijk referentiekader waaraan de lezer kan beoordelen of de held al dan niet gek is, en zelf laat deze zich daar zeer wisselend over uit. Anders dan bij Eddie staat hem ook niet helemaal helder voor de geest wat hij precies wil. ‘Bij mij was sprake van een reddingspoging, alleen was niet duidelijk wie of wat precies gered moest worden: Althusser, de wereld in het algemeen of ikzelf. Daar kwam ik maar niet achter.’ Hij is dan ook, zoals alle personages van 't Hart, een recalcitrante, moeilijk opvoedbare adolescent die weigert volwassen te worden.

Zijn ideeën over een mogelijke samenzwering hebben betrekking op zijn verzet tegen het opgroeien. Waar Eddie een complot vermoedt dat hem moet misleiden, denkt de held in *De neus van Pinokkio* dat de samenzwering juist bedoeld is om hem op de goede weg te helpen:

> [...] en daar bovenop de verlammende onzekerheid dat ik een rol speelde in een doelbewust plan van mijn oom en tante, in samenwerking met mijn ouders. Dat ze op een middag - een paar jaar geleden - bij elkaar hadden gezeten en gezamenlijk een reddingsplan hadden opgesteld. ‘Eerst laten we hem dat schilderij van Manet zien en daar geef ik dan een stompzinnige interpretatie van.’ ‘En daarna begin jij over Althusser.’ ‘En we huren dezelfde dag een paar verhuiswagens.’

Doel van het opvoedkundig plan is ongetwijfeld hem belangstelling bij te brengen voor kunst en literatuur. Naar de held meent door hem van zichzelf te laten vervreemden. Daarbij zou dan een hoofdrol zijn weggelegd voor de marxistische filosoof Althusser. Uiteraard wordt diens begrip vervreemding in *De neus van Pinokkio* niet gebruikt om een bepaalde fase van het kapitalisme te beschrijven, 't Hart ironiseert de term door hem onder andere in verband te brengen met Althussers tragische levensloop. Zoals bekend vermoordde de filosoof in een vlaag van verstandsverbijstering zijn vrouw en verbleef daarna jarenlang in een inrichting.

Manet, Bar in de Folies Bergères (1882)

Tot het complot behoort ook een schilderij van Manet, *Meisje in Folies Bergères*, dat zijn tante hem de vorige dag liet zien. Volgens de held met opzet, om hem te doen beseffen dat hij bang is voor de blikken van anderen. Op het doek is te zien hoe een barjuffrouw langs de toeschouwers heen kijkt, naar een onzichtbare man van wie in de spiegel achter haar een glimp kan worden opgevangen. De ikfiguur meent dat zij zich aan de starende blikken van de toeschouwers tracht te onttrekken. Heeft Manet inderdaad de bedoeling gehad dat de kijker zich met de figuur in de spiegel identificeert of kijkt de schilder misschien zelf over de rug van zijn model heen? Hoe dit ook zij, 't

Harts personage identificeert zich met het naar zijn idee ‘blikloze meisje’, dat hij het verlangen toeschrijft geblinddoekt in een verduisterde kamer te zitten. Weliswaar is dit verlangen naar afzondering hem niet vreemd, niettemin wil hij tegelijkertijd uit die toestand worden bevrijd, dan wel zelf iemand daaruit redden.

Zou deze fascinatie voor donkere, gesloten ruimten te maken hebben met de verhuiswagens die in het bovenstaande citaat worden genoemd? Verhuiswagens rijden in het boek af en aan. Hun opvallende aanwezigheid is te herleiden tot een losse opmerking bij Vestdijk over ‘verhuiswagens van giganteske afmetingen’ die Eddie ziet staan wanneer hij door een meute, onder aanvoering van een zwarte paraplu, wordt achtervolgd vanwege de vermeende diefstal van een portefeuille. Naar deze verhuiswagens heeft 't Hart het laatste hoofdstuk vernoemd. Maar meteen aan het begin van het verhaal komen ze al voorrijden, tot vlak onder het balkon - verhuiswagens waarvan de ikfiguur kort naderhand al niet meer met zekerheid kan zeggen of ze daar ook echt stonden. Door het uitvergroten van dit minuscule detail heeft 't Hart de verhuiswagens van Vestdijk een rol toebedeeld die meer in overeenstemming is met hun afmetingen. ‘Er denderde een reusachtige verhuiswagen voorbij,’ staat ergens te lezen. Wat is hun rol in het complot en welke betekenis kan de samenzwering hebben? Hoe hangt dit samen met het boek van Vestdijk? Nadere vergelijking van beide romans kan misschien een antwoord geven op deze vragen en ook duidelijk maken wat 't Hart met zijn bewerking heeft beoogd, meer dan alleen een hommage te hebben gebracht aan een auteur die volgens Fens slechts voor de vergetelheid kan worden behoed als ‘we hem gewoon weer gaan lezen en beleven’. Vooral dit laatste is 't Hart op het lijf geschreven, al is de manier waarop hij zijn ikfiguur in de huid van Eddie laat kruipen bepaald ongewoon te noemen. Zoals blijkt uit wat de held zelf omschrijft als een ‘inleefmanie’, gaat het eerder om een obsessie.

Ervaringsoverschotten

Een opvallend verschil tussen beide romans is gelegen in de familierelaties van hun protagonisten. Eddie is tijdens een vakantie met zijn ouders op bezoek bij zijn grootmoeder en uit een gesprek tussen hen verneemt hij de deplorabele toestand van zijn enkele jaren oudere neef Fré. 't Harts held is ongeveer van diens leeftijd, een jaar of twintig, en hij woont vanwege zijn studie geografie, maar ook omdat het thuis niet langer ging, bij zijn oom en tante op kamers - geen echte verwanten overigens, maar vrienden van zijn ouders. Uit zijn leeftijd en woonomstandigheden valt op te maken dat hij tussen Fré en Eddie in staat of zelfs beide figuren in zich verenigt. Hij is

zowel de neef die moet worden gered als degene die iemand anders wil verlossen, waarbij hij vooral aan Althusser denkr.

Bij aanvang van het verhaal heeft hij nooit van de filosoof gehoord. Althusser behoort tot het linkse verleden van zijn oom en tante. Zij zaten in hun studietijd, samen met de ouders van de ikfiguur, in een studentenvereniging waar over het werk van Althusser werd gediscussieerd. Meteen wanneer zijn oom de naam van de filosoof laat vallen, gaat deze rondspoken in het hoofd van de held. Deze fascinatie komt voort uit wat hijzelf een ‘inleefmanie’ noemt, de neiging zich voortdurend in anderen te verplaatsen. Wat hem precies tot deze obsessie drijft, is onderwerp van eindeloze speculatie. Misschien maakte het ‘stadsgebrom’ op de achtergrond hem ontvankelijk of de verhuizers die beneden in de weer waren. Was het wellicht de aanblik van de verzamelingen in het huis van zijn oom en tante waardoor hij in een inleefmanie schoot? Als mogelijke verklaring noemt hij ook zijn ervaringsoverschotten - een teveel aan belevenissen dat hij vroeger heeft opgebouwd toen hij veel las en zich identificeerde met figuren als Kapitein Nemo en Pinokkio. Van dit overschot probeert hij kennelijk langs dezelfde weg, door middel van de fantasie, weer af te komen. Hij laat zich daarbij vooral leiden door uiterst vage impressies, noties waarvan hem de betekenis ontgaat. Zijn inleefmanies hebben duidelijk een literaire connotatie. Ze zijn gericht op het ‘overdenken van het mogelijke leven van personages.’ Elders merkt hij op dat ‘ik tot mijn achttiende in een wolk van verhalen had rondgelopen’. Hij kan zich niet aan de indruk onttrekken dat ‘iedereen steeds opnieuw overal op straat scènes uit zijn jeugd terugziet, of fragmenten uit boeken die hij zich dan weer herinnert’.

Nieuw in zijn inleefmanies is dat hij zich met zijn plotselinge belangstelling voor Althusser bestaande personages in zijn verbeeldingswereld betrekt. In zijn fantasieën wordt Althusser het object van absurde speculaties over de vervreemding. Hij stelt zich hem voor in het gesticht, werkend aan de na zijn ontslag uitgegeven autobiografie *De toekomst duurt lang* (1993) waarin hij een verklaring probeert te geven voor wat hem destijds bezielde:

> Hij wist heel goed waarom hij liep te wandelen in plaats van zat te werken aan zijn memoires! Allemaal uitstel van executie. Hij kwam nu toe aan zijn kennismaking met de vervreemding in het algemeen. Daar zag hij enorm tegenop. Van vervreemding had hij zelf geen last - de gedachte alleen al maakte hem behoorlijk nerveus - maar je werd wel geacht er in memoires rekenschap van af te leggen.

Niet Althusser, maar de op dat moment eveneens wandelende ikfiguur krijgt bij de gedachte aan vervreemding last van zijn zenuwen, vanwege het

vermeende complot van zijn opvoeders. Zo bezien vormen de inleefmanies projecties van zijn obsessies en angsten. Zijn fantasieën kunnen worden opgevat als een poging door te dringen in de onverlichte uithoeken van de geest, de duistere kruipruimten van het bewustzijn. De fascinatie voor afgesloten, donkere ruimten kan daarmee in verband worden gebracht. Wat dat betreft zouden ook de laadruimten van de verhuiswagens weleens een geheim kunnen bevatten.

Zijn tweeslachtige houding ten aanzien van redding en vervreemding bestempelt hem tot een drempelpersonage. Hij is een figuur van de peripetie, iemand die voortdurend tussen uitersten heen en weer wordt geslingerd. Zijn identiteit is onbepaald, en zoals alle verhaalfiguren van 't Hart wordt hij dan ook naamloos opgevoerd.

In aansluiting op het verzet tegen zijn opvoeders lijken zijn inleefmanies ook tegenwicht te bieden aan rationeel en ordelijk denken. Dit valt bijvoorbeeld op te maken uit zijn rigoureuze, zij het ook inconsequente afkeer van verzamelingen die het keurslijf van vaste indelingen, voorgeschreven betekenissen en zinledigheid belichamen. Verzamelingen zijn een veelvuldig terugkerend motief in het werk van 't Hart. Ze stellen interpretatiekaders voor waarin willekeurige gebeurtenissen en herinneringen een zinvolle betekenis moeten krijgen. Verhuiswagens vormen wat dat betreft misschien het kader van een losgeslagen verzameling - huisraad in een los verband bijeengebracht, een onttakeld verleden, dat ergens anders opnieuw zal worden gerangschikt. Wellicht verklaart deze vormeloosheid de belangstelling van de ikfiguur voor verhuiswagens.

De hekel aan verzamelingen wekt de suggestie dat de held niet wil worden ingedeeld, hoewel hij tegelijkertijd zijn vormeloze impressies in een zinvol verband wil onderbrengen. Eddie weet dat de bizarre toestanden waarin hij verzeild raakt, voortkomen uit zijn onderbewustzijn. Maar anders dan bij de held van 't Hart is hij het slachtoffer van hallucinaties. De ikfiguur in *De neus van Pinokkio* daarentegen brengt zijn eigen belevenissen op gang. Zonder het te beseffen brengt hij daarmee een verbinding met zijn onderbewuste tot stand.

Verborgen ervaringswereld

De manier waarop de verbeelding van de held samenhangt met wat hij meemaakt, blijkt uit een scène die zich afspeelt op een braderie waar zijn oom en tante hem mee naartoe hebben genomen om een majorettenkorps te bekijken. Tante brengt het gesprek op zijn inleefmanies en de daarmee samenhangende opvoedkundige moeilijkheden. De ikfiguur kan zich niet aan de indruk onttrekken dat ‘de mensen naast ons gezellig mee stonden te luis-

teren’. Hij is bang dat de jongen naast hem zich in de conversatie gaat mengen. Deze angst bezorgt hem een inleefmanie. In gedachten verzint hij de reactie van de jongen. Hij laat hem vertellen een rotjeugd te hebben gehad vanwege zijn proletarische vader die hem verbood naar klassieke muziek te luisteren en kunstbijlagen te lezen. Werd hij daar toch op betrapt, dan bond zijn vader hem vast op een keukenstoel en deed hem een blinddoek voor. Later komt de held deze jongen, die hij die ochtend ook al onder het balkon zag staan, nog twee keer tegen; eerst in de bibliotheek en daarna in een café waar hij dan zelf het door de held verzonnen verhaal over zijn vader zal vertellen.

In het boek zijn meer fragmenten te vinden met inleefmanies die terugkeren als gebeurtenissen in het verhaal. Aldus vallen verhaalwereld en het ontstaan daarvan deels met elkaar samen. Van de inhoud verschuift het accent naar de totstandkoming van het verhaal, de manier waarop betekenissen worden gegenereerd. 't Hart legt de nadruk op het fictieve karakter van de verhaalwereld. Niet alleen de lezer, ook de held zelf komt tot deze vaststelling. ‘Het leek wel,’ denkt hij op zeker moment, ‘alsof ik een roman was terechtgekomen.’ Toch ontgaat het hem volledig welke bijdrage hij levert aan de constructie van het verhaal.

Tot dit gegeven kan ook zijn complottheorie worden herleid. Brengen de inleefmanies van de held het verhaal op gang, uiteindelijk verliest hij zichzelf in tegenstrijdige betekenissen en speculaties. Daarmee lijkt de taal zelf het mechanisme achter de complottheorie. Het is de taal die tegen hem samenzweert, het verhaal dat hij deels zelf tot stand brengt, maar waarvan de betekenis hem volledig ontgaat. Hij maakt deel uit van een verzameling woorden waarin hij als een vreemde rondloopt. Hoewel de held zich niet bewust is van zijn bijdrage aan de ontstaansgeschiedenis van het verhaal, niettemin denkt hij veelvuldig aan schrijven en ook daarin toont hij zich ambivalent. Zo overweegt hij een opstel te schrijven over zijn bezwaren tegen verzamelingen. Tegelijkertijd beseft hij dat een dergelijke opsomming een nieuwe verzameling zou opleveren. Zijn literaire aspiraties lijden, zoals ook blijkt uit het citaat waarin hij zich met Althusser vereenzelvigt, onder een permanent uitstel. Het blijft bij voornemens en plannen. Deze tweeslachtige houding hangt samen met de poging van de ikfiguur door te dringen tot een ervaringswereld die zich nauwelijks onder woorden laat brengen. Hij wil zijn impressies dicht benaderen, maar met een beschrijving zou hij ze hun vluchtigheid ontnemen, ze persen in het keurslijf van een verzameling herinneringen. Zijn overgave aan bekommerde adolescente dagdromen laat zich aanzien als een poging door te dringen in een onbekend domein van de ervaring - een woordloze wereld misschien waarin indrukken vanzelfsprekend samenvallen met het bewustzijn, zonder hinderlijke tussenkomst van het

reflexieve denken en de taal.

Lekker hallucineren

Via zijn inleefmanies lijkt de ikfiguur een onbekende belevingswereld op het spoor te willen komen. Daarmee brengt 't Hart een contrast aan tussen zijn roman en die van Vestdijk. In tegenstelling tot zijn vereenzelviging met allerlei andere personages is de ikfiguur zich van zijn identificatie met Eddie niet bewust. Waar het onderbewuste van Eddie zich spiegelt in de gebeurtenissen van het verhaal, daar krijgt de ikfiguur in *De neus van Pinokkio* juist geen greep op deze ervaringswereld. Zijn impressies nemen, anders dan bij Eddie, geen vaste vorm aan. Zo bezien kan *De redding van Fré Bolderhey* worden beschouwd als de belevingswereld waarvan 't Harts ikfiguur slechts een vermoeden heeft. Aldus fungeert Vestdijks roman als een model van het onderbewuste in *De neus van Pinokkio*. Daardoor bevindt de ikfiguur zich in de paradoxale situatie zowel te zijn opgenomen in een verhaal als daarvan buitengesloten - het toppunt van vervreemding. 't Hart heeft daarmee het verhaal over een zoektocht door het onderbewuste getransponeerd naar het domein van de taal en het schrijven. Hij heeft het gegeven van de bewerking zelf tot thema van zijn roman gemaakt. Dit doet hij onder andere door te verwijzen naar een motief dat ook in *De redding van Fré Bolderhey* voorkomt, en dat door talloze schrijvers is gebruikt om de ontstaansgeschiedenis van hun romans te verbeelden: de bibliotheek. Deze instelling fungeert in de moderne literatuur vaak als metaforische aanduiding van de manier waarop verhalen tot stand komen, namelijk uit andere boeken. Verwijzingen naar de bibliotheek benadrukken vaak het zelfgenererende vermogen van de literatuur, alsof het de teksten zelf zijn die nieuwe verhalen voortbrengen. De raadselachtige wijze waarop teksten zich met elkaar verbinden, kan het spook van de literatuur worden genoemd, een verschijning die tussen de regels rondwaart - in de imaginaire ruimte van de tekst. Frans Kellendonk bijvoorbeeld heeft dit gegeven uitgewerkt in zijn novelle *Letter en geest* (1982), en ook 't Hart verwijst naar de dromen en visioenen die bezoekers van de bibliotheek kunnen overvallen. Wanneer de ikfiguur de openbare bibliotheek betreedt, op zoek naar informatie over Althusser, stapt een man op hem toe die hem begroet met de woorden: ‘Komt u eens lekker in de bibliotheek hallucineren. Er zijn u al duizenden voorgegaan. Er zijn allemaal aapjes, wist u dat?’

Meer dan alleen een toespeling op de apen die Eddie tot zijn ontsteltenis in de bibliotheek ziet verschijnen, bevatten de woorden van de onbekende ook een verwijzing naar de intertekstuele dimensie van het schrijfproces. Het verwerken van Vestdijks roman in *De neus van Pinokkio* sluit aan bij

de postmoderne denkbeelden over het schrijven, ideeën waarin het ontstaan van verhalen onontkoombaar met andere teksten is verbonden. Intertekstualiteit houdt binnen deze visie niet de keuze in voor een bepaalde schrijfwijze, maar is aan het schrijven inherent. Het gaat om een proces waarin een onbekende ervaringswereld zich in het geschrevene openbaart: de tekst ontstaat deels buiten de schrijver om. De handeling van het schrijven verschaft toegang tot een verborgen ervaringswereld, analoog aan de wijze waarop *De redding van Fré Bolderhey* in 't Harts roman fungeert als model van het onderbewuste. Eddie's tocht door het onderbewuste is door 't Hart getransponeerd tot een verhaal over het schrijven als toegang tot die verborgen ervaringswereld.

Verhuiswagenomgeving

Voor de held zelf echter blijft schrijven een voornemen, misschien niet meer dan een vaag verlangen. Na een opsomming te hebben gegeven van al zijn obsessies overweegt hij het volgende:

> Misschien was het goed wanneer ik in de loop van de dag, of anders deze week nog, een paar van deze kwesties zou uitwerken. Misschien kwam mijn belangstelling voor Althusser er dan vanzelf uitrollen. En als ik goed mijn best deed, zou ik op het laatst beschikken over een mooie vernederende fantasie met mijn oom in de hoofdrol.

Deze laatste opmerking heeft betrekking op de slotpassages van de roman waarin de ikfiguur uit een café wordt meegenomen door de jongen die hij de hele dag voortdurend tegen het lijf is gelopen en diens zuster. Ze nemen hem mee naar een parkeerplaats voor verhuiswagens! Vanwege de regen gaan ze onder een truck liggen en vanuit deze schuilplaats zien ze hoe zich in de laadruimte van een andere verhuiswagen een afscheidsscène afspeelt tussen de oom van de ikfiguur, de naaister van het majorettenkorps en een onbekende man. Vernederend voor de oom kan deze scène niet worden genoemd, of het moest de suggestie zijn dat hij er niet in is geslaagd de vrouw te verleiden en dat ook zijn eerdere versierpogingen in het café op niets zijn uitgelopen. Daarentegen zoent de ikfiguur wel met de zus van de jongen. Maar wat kan 't Hart hebben bedoeld met dit bizarre fragment? Veelzeggend is dat de constellatie van personages een spiegelbeeld vormt. Het gezelschap waarin de oom zich bevindt, heeft dezelfde samenstelling als dat waarvan de ikfiguur deel uitmaakt: twee mannen en een vrouw. Ziet hij in de laadruimte zichzelf soms als volwassene geportretteerd? Of verbeeldt hij misschien een jeugdige versie van zijn oom die van zichzelf vervreemd is?

De kus die hij het meisje geeft, is ontleend aan *De redding van Fré Bolderhey* waarin Eddie zoent met Cecily. Haar rol wordt door de zus van de jongen uit het café vertolkt, met dit verschil dat zij de held juist geruststelt en hem van zijn denkbeelden over een mogelijke samenzwering van zijn opvoeders afhelpt. Voorafgaand aan de kus stelt hij zich nog voor dat in de verhuiswagen alle deelnemers van het Althussercomplot zijn verzameld voor hun jaarlijkse reünie en hem uitnodigen binnen te komen om hem te feliciteren met zijn vervreemding. ‘Wat fijn dat jij nu ook helemaal vervreemd bent! Vind je niet?’ Maar het afzweren van zijn complottheorie houdt niet in dat hij ook volwassen wil worden. Met recalcitrante hardnekkigheid blijft hij aan zijn voorstellingswereld vasthouden. Was hij aan het begin van het verhaal niet zeker dat hij de verhuiswagens ook daadwerkelijk had gezien, nu is hij zonder meer van hun aanwezigheid overtuigd. ‘Ik kon mijn blik absoluut vertrouwen. Het waren verhuiswagens en ik zoende een meisje in een verhuiswagenomgeving.’ Natuurlijk, deze opmerking is niet vrij van ironie. Niettemin duidt ze er ook op dat, met het einde van het verhaal in zicht, zijn fantasieën autonoom zijn geworden.

Literaire inboedels

De scène die zich voor zijn ogen afspeelt in de omlijsting van de verhuiswagen doet denken aan het schilderij van Manet waarvan de ikfiguur een afbeelding op zak heeft, die hij voortdurend tevoorschijn haalt. Identificeerde hij zich aan het begin van het verhaal met de bardame en wilde hij zich net als zij onttrekken aan de starende blikken van het publiek, nu lijkt hij de positie van toeschouwer in te nemen, de onzichtbare figuur op de voorgrond waarvan in de spiegel achter de bar een glimp kan worden opgevangen - een figuur die mogelijkerwijs ook de schilder voorstelt of, in het geval van het verhaal, de schrijver. Wat dat betreft lijkt de ikfiguur naar zijn oom te kijken als naar een oudere versie van zichzelf, een toekomstige schrijver - ongetwijfeld - die dan is afgesneden van het verleden. Immers, de jongen die hij vroeger was, houdt zich onder een verhuiswagen schuil en bekijkt hem als op een schilderij. In de omlijsting van de verhuiswagen, de spiegel achter de bar doemt de schim van 't Hart op, de oom die zijn neef onder zijn hoede heeft genomen - geen geesteskind van hemzelf, maar van Vestdijk, een personage met wie hij zich vroeger identificeerde, zoals Eddie met de verdwenen Fré. Van Vestdijk zelf kan misschien een glimp worden opgevangen in de onbekende man.

In de twee verhuiswagens heeft 't Hart de verhouding tussen zijn roman en die van Vestdijk verbeeld. De twee trucks vormen een *mise en abîme*, een kloof niet alleen tussen beide boeken, maar ook tussen schrijver en persona-

ge die door tijd en ruimte van elkaar zijn gescheiden en alleen via de verbeelding bij elkaar kunnen komen. Als motief illustreren de verhuiswagens de poging van de schrijver door te dringen in *De redding van Fré Bolderhey* om de daarin beschreven ervaringswereld opnieuw te kunnen doormaken. Analoog aan de woordspeling van de oom die opmerkt dat zijn neef aan een inleesmanie lijdt.

De neus van Pinokkio behelst een zoektocht naar de verloren tijd. Verhuiswagens fungeren in het verhaal ook als een metaforische aanduiding van de intertekstuele schrijfwijze die de auteur demonstreert. 't Hart presenteert zich als een verhuizer van literaire inboedels, iemand die zijn materiaal transporteert en overhevelt naar een andere truck, het vehikel van Vestdijk dat zijn verbeelding in gang heeft gezet. De ikfiguur wordt later ongetwijfeld schrijver, iemand die via zijn ongebreidelde fantasie de ontoegankelijke ruimten van het verleden binnendringt op zoek naar een ervaringswereld waarvan hij definitief is afgesloten. In *De neus van Pinokkio* belichaamt de roman van Vestdijk een dergelijke afgesloten ruimte. Via verhuiswagens kan de ikfiguur die ruimte ook betreden om daarmee in zijn eigen verhaalwereld terecht te komen.

Literatuur

Kees Fens publiceerde zijn recensie van *De geschiedenis van een talent*, ‘Gedonder in de godenwereld’, in: *de Volkskrant*, 25-11-1996 en in: *Vestdijk-Jaarboek 1996. De neus van Pinokkio* (Amsterdam, 1990) bevat tientallen plaatsen waar de ikfiguur zich over verzamelingen uitlaat. Vaak maakt hij duidelijk niet te begrijpen wat hem precies bezielt of laat hij zich tegenstrijdig uit: ‘Wat had ik eigenlijk precies tegen verzamelingen? Waarom voelde ik me alsof het vocht uit mijn ogen liep en een totale verduistering zich van mijn blik meester maakte. Ik moest er maar eens een opstel over schrijven: “Honderd en een bezwaren tegen verzamelingen.”’
Elders houdt hij zichzelf voor: ‘Ik moest natuurlijk wel uitkijken dat ik niet bijna overal een verzameling in zag. Als je er even bij stilstond was de opsomming van mijn problematiek, die ik binnenkort wilde maken, ook een verzameling. Op het laatst zou ik twee stenen op een plein al een verzameling gaan noemen. Of dingen die op een tafel lagen. Kon ik lekker verstandsverbijsteringen over verzamelingen krijgen!’ 't Hart ontleende het verhuiswagenmotief aan de volgende passage uit *De redding van Fré Bolderhey*. ‘Het verkeer wilde niet eindigen, daar aan die donkere rand van het plein: taxi's, luxe-auto's, vrachtauto's, bierkarren, verhuiswagens van giganteske afmetingen, volgden elkaar in blinde eentonigheid op, maar langzaam en telkens in hun vaart gestuit. Door bressen in die traag bewegende muur sijpelden gestalten, schichtig rondkijkend, en weer bereikte hem de roep: “Houdt de dief.”’ Ik nam de passage over uit de zevende druk 1983, een Salamanderpocket (1995, pp. 155-156. De eerste druk dateert van 1948.
Van zijn bewondering voor de roman van Vestdijk geeft 't Hart blijk in het essay ‘Boodschappenlijstje’, in: *Optima* 45/46, jrg 13, pp. 78-88. In algemene zin over bewondering laat hij zich uit in het essay ‘De ziekte van Traubel’ dat verscheen in *De Revisor* 4 (september 1995), jrg. 22, pp. 35-42. Naar aanleiding van de verregaande bewondering van Horace Traubel voor Walt Whitman komt 't Hart te spreken over zijn eigen bewondering voor onder anderen Louis Althusser. Behalve schrijvers noemt hij ook Elvis Presley en Fransiscus van Assisi die als personages optreden in de roman *Land van genade* (1989). Op Vestdijk

wordt gealludeerd via de slotregel uit *De redding van Fré Bolderhey* die als paragraaftitel fungeert. Aan deze regel - ‘waar paraplu's het voor het zeggen hebben, is onbegrip bijna een deugd’ - wijdde 't Hart een artikel getiteld ‘Het verschrikkelijke is geheim’ dat werd gepubliceerd in *Vrij Nederland* (15-9-1998).

Joris van Groningen (1962) is neerlandicus en freelance tekstschrijver.

Peter Altena en Céline Beijer

Omweg als methode
Geschiedschrijving in *De revue* van Kees 't Hart

In *Land van genade*, het romandebuut van Kees 't Hart uit 1989, verschijnt een zoon die de biografie van zijn vader schrijven wil. Een opmerkelijke ambitie. De vader leeft nog volop, maar de zoon laat zich hierdoor niet ontmoedigen.

Ooit was de vader quizmaster bij de AVRO en nu is hij als historicus actief. Toen de vader zich overgaf aan de geschiedschrijving was dat voor de zoon - naar eigen zeggen - geen reden om het huis te verlaten. Onontkoombaar is de suggestie dat het gezelschap van historici beter gemeden kan worden. De wetenschappelijke pretenties van de vader logen er overigens niet om: ‘Alles wat er in de wereld was, bestond volgens mijn vader uit raadsels, die hij nog tijdens zijn leven dacht te kunnen oplossen.’

De zoon, als biograaf van zijn vader toch onmiskenbaar veroordeeld tot een bepaalde vorm van geschiedschrijving, trotseert de vaderlijke voorbestemming als hij zijn vader weten laat dat hij liever geen historicus worden wil. Die onwil lijkt gevoed door afkeer en angst. In de woorden van 't Hart krijgen die angst en afkeer ongekende proporties. Hij wijst zijn vader op de gevaren voor het milieu: ‘Ziet u dan niet dat de geschiedschrijving als een giftige wolk boven onze stad hangt?’

Op het moment dat de zoon als biograaf dramatisch aan het mislukken is, krijgt hij van zijn vader een bruikbaar advies:

> ‘Moet je eens luisteren,’ zei mijn vader, ‘weet je dat er tegenwoordig een heel nieuw type geschiedschrijving bestaat? Echt iets voor jou. Men bestudeert nu het liefst de terloopse voorwerpen en momenten uit het verleden. Voorwerpen en momenten waar absoluut niks mee bedoeld werd. Lijkt je dat niet iets?’

Dat nieuwe type geschiedschrijving wordt in het werk van 't Hart wat jaren later beoefend door de jonge historicus Winfried Gorter. Hij is als aio verbonden aan de Universiteit van Amsterdam en als correspondent actief in 't Harts verhaal ‘De arm van Betje’. In dat verhaal in brieven, dat de schrijver bijdroeg aan de bundel *Dan liever de lucht in* die in 1996 verscheen, laat de jonge onderzoeker zich inspireren door de Italiaanse historicus Carlo Ginzburg, met name door diens essay ‘Sporen’.[1.]

1. Carlo Ginzburg, Omweg als methode. Essays over verborgen geschiedenis, kunst en maatschappelijke herinnering. Nijmegen, SUN, 1988.

Sporen

In de opvatting van Ginzburg moet de geschiedschrijving ophouden zich te voegen in een aloud paradigma, maar zich voegen naar een nieuw ‘indicieparadigma’.

Natuurwetenschappen, zo betoogt Ginzburg in ‘Sporen’, veronderstellen de herhaalbaarheid van verschijnselen, terwijl de geschiedschrijving, die afzonderlijke gevallen, situaties en documenten tot object heeft, gebonden blijft aan het concrete, aan het individuele. Naar de normen van het oude paradigma, het Galileïsche, schiet de geschiedschrijving noodzakelijk tekort en kan er bezwaarlijk van wetenschappelijkheid gesproken worden.

Het nieuwe paradigma, waarvan de opkomst zich tegen het einde van de negentiende eeuw aftekent, gaat uit van de betekenisvolheid van ‘sporen’. Die ‘sporen’ leiden de onderzoeker - of die nu Freud heet of Sherlock Holmes - naar een ‘dieperliggende waarheid’. Die waarheid is overigens niet algemeen, maar individueel. In een tekensysteem gaat dat individuele moment gemakkelijk verloren. In de nieuwe geschiedschrijving wordt geprobeerd om in schijnbaar te verwaarlozen ervaringsfeiten een weg te vinden die leidt naar een complexe werkelijkheid die niet direct ervaren kan worden.

In zijn recent verschenen roman *De revue* gunt Kees 't Hart de geschiedschrijving andermaal een opvallende rol. De ikverteller in het boek is een gemankeerd historicus, die zich in juni 1994 te binnen brengt hoe hij in 1969 op argeloze wijze geschiedenis studeerde en een doctoraalscriptie wilde schrijven over de revue van Snip & Snap. Van die scriptie kwam niets terecht, zijn studie bleef onvoltooid en hij verdwijnt ‘hals over kop’ uit Amsterdam.

Met een nadere beschouwing over *De revue* kan misschien een antwoord worden gegeven op de vraag wat er mis is met de geschiedschrijving. Dat lijkt ook relevant voor ander werk van de schrijver. Aan falende historici is in de verhalen en romans van 't Hart geen gebrek, en de geschiedschrijving verkeert er opvallend vaak in een crisis.

Bij de beschrijving en analyse van die crisis, zoals die in *De revue* beleefd wordt, bewijst het genoemde essay van Ginzburg zijn kracht. In de nieuwe roman wordt de oude vorm van geschiedschrijving afgelost door de nieuwe. De ‘oude’ geschiedschrijving, die in methodisch opzicht aansluiting zoekt bij de natuurwetenschappen, bracht de ikfiguur destijds niet ver. Het geloof in de herhaalbaarheid van de geschiedenis werd pijnlijk ondermijnd. Brengt het nieuwe ‘indicie-paradigma’ hem verder? Leiden ‘sporen’ de ikfiguur naar het individuele, het concrete, het wezen van de ervaarbare werkelijkheid?

Lukt het de ikfiguur van *De revue* om overspannen ambities van historici die het wereldraadsel denken op te lossen - ambities als die van de vader in *Land van genade* - te realiseren?

Terugkeer van de historicus

In het letterkundig tijdschrift *De Revisor*, waarvan 't Hart lange tijd redacteur was, is in het eerste nummer van 1998 een verhaal te vinden dat als voorstudie van *De revue* mag gelden. In dat verhaal ‘De Moeder van het Noorden’ keert een man terug naar de stad, de rivier en het theater, waar hij bij de revue ‘een jaar of acht geleden’ de gelukkigste tijd van zijn leven kende. De ikfiguur in het verhaal werkt nu tijdelijk bij een bank en combineerde toen een korte carrière als inspeciënr bij de revue met het schrijven van een scriptie. Deze ikfiguur heeft nog niet het aanzien van de historicus. In de roman, die van een jaar na ‘De Moeder van het Noorden’ dateert, heeft de ikfiguur niet alleen een verleden bij de revue, maar ook een verleden als historicus. Dat verleden is in de roman verder verwijderd van het heden dan in het verhaal het geval was: de afstand is van acht tot vijfentwintig jaar gegroeid.

In het heden van *De revue*, in juni 1994, is de naamloze ikfiguur een kleinsteeds heerschap, dat in de grote stad fantaseert over seks en spanning. Na een kwart eeuw ziet hij de stad terug waar hij studeerde in de tijd dat de verbeelding aan de macht dacht te komen, maar waar feitelijk een vreugdeloos marxisme regeerde. In Carré, het theater aan de Amstel, had hij als werkstudent gedurende een aantal weken een baantje bij de Snip en Snaprevue. Als inspeciënt moest hij in de nok van dit theater - onder toeziend oog van de directeur - de volgspot bedienen. Dat baantje is hem bezorgd door Zwiep, de adembenemende Zwiep, die prachtig lange en mysterieuze revuedanseres die op dezelfde Amsterdamse zolderetage een kamer bewoonde als de geschiedenisstudent. Zijn kennismaking met Zwiep verliep merkwaardig: 's nachts schoof zij, zo dronken ‘als een tor’, schurend over de gang en zo trof hij haar, volledig geschminkt en zwaar brakend. Allengs raakte hij door haar besmet met ‘revueverlangen’. Zij reikte hem onbewust een scriptieonderwerp aan en ogenschijnlijk was zij het ook die met haar betovering de voltooiing van de scriptie onmogelijk maakte.

De anonieme ikfiguur, inmiddels met vrouw en kinderen braaf woonachtig in de provincie, is voor een periode van drie maanden in de hoofdstad gedetacheerd. Zijn opdracht is het oude archief van de bank dat in een ondergrondse kluis ligt op te ruimen. In terloopse bewoordingen neemt het souterrain van het bankgebouw een andere gedaante aan: in die onderaardse gang is ‘met rode, gele en blauwe tegeltjes een labyrintachtig patroon’ gelegd.

In die vergelijking schuilt een vooruitwijzing naar de zoektocht van de ikfiguur.

Op de eerste bladzijde van het boek ziet hij hoe tussen hem en het hem bekende theater een trage rivier stroomt. De afstand tussen heden en verleden lijkt onoverbrugbaar: ‘Ik herken niets’. Veel is verdwenen, het theater is verbouwd en de huizen langs het water zijn gerenoveerd: ‘De nieuwheid van dit alles is obsceen’, verzucht hij. Joop, de joviale kroegbaas die intussen zo veranderd is, slaagt er niet in om de ikfiguur, habitué van toen, te herkennen. In deze omgeving leidt wat veranderd is de herinnering in. Voor de ikfiguur gaat de oude Joop weer leven als hij hem betrapt op de gebaren en bewegingen van vroeger: dat is Joop.

Het verleden van de ikfiguur, zoals dat in *De revue* opgerakeld wordt, is een herinnerd verleden. Dat diende zich al eerder aan, ‘de afgelopen jaren [...] wanneer ik in mijn auto naar mijn werk reed, in dromen, in stiltes van gesprekken, wanneer ik in een rij stond bij een postkantoor of een warenhuis’. De aanleiding om te gaan speuren naar dat verleden is uiterst dun: naar de bank waar hij werkt, is een uitnodigingsbrief gestuurd voor een reünie van revuemedewerkers. Die reünie staat gepland voor de volgende dag. De ikfiguur wordt even aangeraakt door het verleden, wil weten wie hem de uitnodiging bezorgd heeft en vooral wat er van Zwiep geworden is. Het verleden dat hij oproept en dat zich in brokstukken bij hem aandient, is en blijft een onvolledig en naar behoefte vervormd verleden.

Feitverslaafde geschiedschrijver

In dat verleden onderhield de ikfiguur een relatie met Sylvia, die onder alle omstandigheden en vrijwel voortdurend huilde. Met haar studeerde hij geschiedenis en nadien zouden ze trouwen. Zij wist niets van de nachtelijke ontmoetingen die haar aanstaande had met Zwiep en zijn besmetting met het virus van de revue. Wel wantrouwde zij zijn plotselinge geestdrift voor de revue.

In een leesgroep, die zich naar de eisen van de tijd bezighield met de ideologie van de bewustzijnsindustrie, ontmoette hij heel wat irritatie toen hij zijn plannen ontvouwde om over de revue een scriptie te schrijven. Dat hij een danseres van de revue kende en op dezelfde zolder woonde, leek hem een voordeel, maar de anderen - inclusief Sylvia - hoonden hem weg: ‘Student en danseres, jezus, wat een cliché.’

Hij zette door en bedacht een nogal opportunistische rechtvaardiging van zijn onderzoek: ‘het zou in goede aarde vallen omdat er steeds meer belangstelling ontstond voor de geschiedenis van dit soort instituties’. Een helder idee over hoe het precies met die scriptie moest, had hij niet.

Bij de eerste gesprekken met Zwiep stelde hij zich onbewust op als ‘notitiehalvegare, feitverslaafde’: hij moest erkennen dat hij haar - conform het cliché - ‘alleen als revuemeisje kon zien, als iemand die te bestuderen was’. De onderzoeksplannen tuimelden over elkaar, maar beloofden weinig goeds: het ene moment wilde hij het over de historische ontwikkeling van de revue schrijven, maar juist over de rituelen die de medewerkers uitvoerden, het andere moment ambieerde hij het om de geschiedenis van de revue in Nederland te schrijven. Daarop volgde een poging om het eigen revueonderzoek te enten op het werk van de Franse socioloog Freusard en het zelfbeeld van revueartiesten te onderzoeken. Modieus en ten einde raad bekende hij zijn studiegenoten dat hij misschien alleen maar wilde aantonen wat iedereen al wist, ‘dat medewerkers aan de revue hulpeloze slachtoffers waren van de amusementsindustrie’.

Met al deze onderzoeksplannen pleegde hij verraad aan Zwiep, de Zwiepervaring en de woorden van Zwiep: ‘Woorden zonder bedoeling. Theorieen historieloze woorden. Echte revuewoorden.’ Met deze woorden leidde Zwiep hem de werkelijke wereld van de revue binnen.

De directeur van de revue - een man die met zijn ondoorgrondelijke redevoeringen, zijn bindkracht en zijn alziend oog een welhaast goddelijke statuur had verworven - nam destijds met vastberadenheid de regie over van Zwiep. De ikfiguur kent onmiddellijk zijn plaats: ‘ik was een leerling die hij inwijdde.’ De naamloze directeur maakt de ikfiguur wegwijs in de wereld van de revue, ‘een wereld van halfbegrepen woorden en gebaren, waarbij uitleg overbodig was’. Op deze inwijding volgt een metamorfose: ‘De revue was de wereld geworden, ze was mijn bloed in gegaan, ik kon aan niets anders meer denken.’ Het hoogtepunt is een extatische gelukservaring.

De ikfiguur treedt daarop als geschiedschrijver wijselijk terug en ontwerpt een ambitieuzer plan: hij zal de revue vastleggen in een door hem te ontwerpen ‘revuetaal’, waarin alle gebaren, kledingstukken en onderlinge verbanden vastgelegd kunnen worden.

Dit laatste plan en alle voorafgaande plannen krijgen een duchtige knauw in het gesprek met de revuedirecteur, dat anonieme orakel van Carré. In trefzekere bewoordingen bant hij de geschiedschrijving uit de zo idyllische revue: ‘Geen geschiedenis, zei hij, snap dat dan toch.’ De revue was ‘taal, geluid, onnatuur, bedachtheid en vonkideeën, geen draden maar losse draden’. De ikfiguur ziet in deze woorden een aansporing om zijn wetenschappelijke ambities te laten varen. De vertrouwde historiografische ambitie blijkt onverenigbaar met de ervaring, met de hartstocht en de extase. Ook het ontwerpen van een alles vastleggende revuetaal is echter een naïeve illusie. Het echec van de historicus heeft dus alles van doen met diens misplaatste geloof in een rode draad, een verhaal. Geschiedschrijving is bovendien verraad aan

de ervaring, aan de vanzelfsprekendheid van woorden.

De geschiedschrijver als spoorzoeker

Teruggekeerd in Amsterdam, bij de rivier en het theater, zoekt de ikfiguur van *De revue* na vijfentwintig jaren naar een verloren tijd. Hij beschikt over de uitnodigingsbrief voor de reünie, een gedateerd programmaboekje van de revue, een oude agenda van Zwiep met een ansichtkaart erin en een paar oorbellen die ooit van haar waren. Al deze waardeloos ogende dingen verwijzen naar voorbije belevenissen, die echter versluierd zijn en hoogstens als 'oningevulde herinneringen' in hem voortleven. Het zijn sporen die hem in staat stellen het onderzoek van toen voort te zetten, maar nu via binnenwegen en omwegen.

Wat in het café van Joop begint als een triviale zoektocht naar de identiteit van degene die hem de uitnodiging voor de reünie bezorgd heeft, krijgt een wezenlijke verdieping als Joop hem een nieuw spoor toont: een sigarendoosje, ongeveer vijftien centimeter lang en vijf breed, zoals de revuedanseressen die uitdeelden in de pauze van de voorstelling. De confrontatie met dit voorwerp brengt de ikfiguur in vervoering: 'Een golf bloed trekt door mijn lichaam, ik verbrand waar hij bij staat, mijn lippen barsten open van plotseling ingevallen droogte, Joop staat voor me als een ijzig paleis.'

De jacht is nu geopend en de archiefvernietiger gaat op zoek naar wat er van het leven van weleer resteert. De man die voor zijn werk sporen uitwist, speurt nu naar de ervaring van toen en het kleinste snippertje papier kan beslissend zijn. Niets mag weg! Hij zoekt Zwiep, zoekt naar het geluk van een paar weken, toen hij 'getuige, deelnemer, dromer en deelnemer aan de droom' was. Hij bezoekt daartoe de plaatsen van vroeger. Ook de mensen, de danseressen van toen, spreekt hij, maar die spreken slechts met schaamte over hun revueverleden, ze hebben veel verdrongen en geven geen geheimen prijs.

Op uitgekookte wijze verschaft hij zich toegang tot de zolder waar Zwiep en hij vroeger hebben gewoond. Die zolder blijkt een schatkamer van opgeslagen en goed geconserveerde voorwerpen. Uit een kast - het blijkt de plaats waar Zwiep in onbruik geraakte dingen bewaarde - diept hij een wit plastic tasje op met daarin onder meer haar dansschriftboekje van Laban en een ongebruikte agenda met haar naam. Deze voorwerpen worden gevoegd bij de al verzamelde relicten van een revueverleden.

Dat dansschriftboekje, *Abriss der Kinetographie Laban* van Albrecht Knust, bevat een voor de ikfiguur onontcijferbare rebus, 'blokken hiërogliefachtige tekens waarmee de bewegingen van benen, voeten, armen en bekken in de ruimte kunnen worden weergegeven'. Het boekje, dat van 1958 dateert, fas-

cineert de ikfiguur enorm - niet verwonderlijk gezien zijn eigen plannen om een vergelijkbare revuetaal te ontwikkelen. Vrij snel echter keert hij terug naar het spoor dat het programmaboekje van de revue biedt, met de namen van dansers en danseressen. Die namen leiden tot herinneringen en een verbeelding van Zwiep en haar ‘groot geheimenrepertoire’.

Trouw aan zijn beroep zoekt de ikfiguur een archief. Hij vindt het gezochte niet in het Theaterinstituut, alle sporen van het revueverleden en het geluk van toen lijken uitgewist. Er lijkt opruiming te zijn gehouden: er zijn zovelen die niet meer herinnerd willen worden aan de revue.

Met de materiële herinneringen aan de verzonken wereld in zijn plastic tasje keert hij aan de vooravond van de reünie terug naar het zo veranderde theater. Daar bezoekt hij een concert van Laurie Anderson, een ‘sjamaan’ als Zwiep, ze ‘dansloopt’ en heeft een ‘onaardse onbevangenheid’. Aan haar offert hij het dansschriftboekje, hij geeft het haar als het ware ‘terug’. Het boekje bevat een taal die beheerst wordt door Zwiep en Laurie Anderson: in hun woorden en bewegingen leeft die taal!

Na de voorstelling laat hij zich insluiten in het theater. In de zaal zijn geen sporen meer te vinden van de revue. De ikfiguur weet dat hij zoekt, maar niet wat: ‘Meisjesstemmen uit de kleedkamer? Welk archief leg ik aan?’ Zonder opzet en ogenschijnlijk zonder methode dwaalt hij door de gangen van het theater, dolend in een ruimte die zich voordoet als een labyrint.

Als hij de hoop om iets te vinden bijna heeft opgegeven treft hij in een van de belendende panden een privé-archief aan met honderden gesigneerde pasfoto's van artiesten. Dit kabinet van ‘grijnzende dodenmaskers’ vervult hem met afschuw: ‘Ik moet hier zo spoedig mogelijk weg, anders ben ik verloren.’ Op een ander deel van de zolder stuit hij op stapels dozen en ordners: de administratie van de revue. Hij leest de naam van Zwiep, het eerste duidelijke spoor dat hij van haar vindt - een ontdekking die gepaard gaat met een snijdende maagpijn en een felle zelfbeschuldiging: ‘Ik heb misbruik van haar gemaakt, haar verraden’. Later vindt hij nog een foto van de directeur, zijn echtgenote en twee kinderen. Hij zoekt het contact tussen deze ‘voorwerpen’ en de eigen herinnering en hij erkent zijn nederlaag: er is zoveel dat hij zich niet meer herinnert. Er is ook zoveel dat hij niet gezien of opgemerkt heeft. Hij velt een onbarmhartig vonnis over de jongen die hij vijfentwintig jaar geleden was: ‘ik had geen zintuigen’.

Het archief vormt een aanklacht. Het naïeve vertrouwen in de zin van abstractie, in de rechtmatigheid van het generaliseren wordt erdoor beschaamd. Hij urineert en spuugt over delen van het archief, vernietigt het en wist het verleden uit. Of trekt hij op eigen wijze een nieuw spoor?

Omwegen volgt de ikfiguur om Zwiep en het met haar verbonden revuegevoel te hervinden: in een rapsodie van verhaal, geschiedenis, poëzie en essay

worden de namen, de beelden en de dingen opgespoord en in hun uniciteit aangetroffen. Zwiep krijgt in al haar begeerlijkheid gestalte. Zij was autonoom, in haar woorden en in haar bewegingen individueel. Niet alleen haar houdingen en danspassen frappeerden de ikfiguur, maar vooral haar taal. Haar taalgebruik onderscheidde zich op momenten van geluk door betekenisloosheid, het zijn woordeloze woorden, fluisterwoorden. Zij beheerste het ‘gelukkige praten’ en in zekere zin was zij daarbij argeloos als een kind. Dat is het geluk dat in verbrokkelde herinneringen opgeroepen wordt, maar het is een geluk dat destijds niet gegrepen is en dat zich nu niet meer grijpen laat.

De historicus gelooft niet langer in een rode draad en in de pretenties van de traditionele geschiedschrijving. Hij verlaat zich in plaats daarvan op sporen, op ogenschijnlijk betekenisloze relicten van een voorbije tijd. Langs de binnenwegen van het geheugen en de omwegen van de fabuleerkunst tracht hij de ‘oningevulde herinneringen’ inhoud te geven. Aan het eind van de roman slaagt hij in deze opzet, maar redding van het vanzelfsprekende geluk van toen is onmogelijk.

Op onbarmhartige wijze blijkt de onherhaalbaarheid van dit bijna kinderlijk geluk tijdens de reünie. De tijd is zichtbaar voortgeschreden: de dansers en danseressen zijn vijfentwintig jaar ouder geworden en de directeur laat zich in een rolstoel voortduwen. Eindelijk ziet de ikfiguur Zwiep in het heden verschijnen: even lijkt ze weer een meisje, het meisje van weleer dat betoverende woorden sprak, haar eigen taal ontwikkelde. Van die taal is in het verwijt dat ze hem maakt niets meer over: ‘Je bent een lul.’ De ikfiguur heeft het Zwiepspoor gevonden en gevolgd, maar het Zwiepgeluk is na vijfentwintig jaar definitief onbereikbaar.

Met de vaststelling dat het aan de Amstel ooit was begonnen en nooit was voltooid waagde de hoofdpersoon zich aan zijn zoektocht. Twee dagen later kan een nieuwe balans worden opgemaakt: aan het slot van het boek is wat eens begon eindelijk geëindigd.

Peter Altena en Céline Beijer zijn beiden als docent Nederlands verbonden aan het Dominicus College te Nijmegen. In BZZLLETIN schreven zij eerder over Rascha Peper.

[Bzzlletin Poëzie]

Zoekende woorden, lege plekken
Over *Gedichten 1966-1999* van Rutger Kopland

Rutger Kopland werd vijfenzestig jaar en dat was voor zijn uitgever, G.A. van Oorschot, aanleiding hem te verrassen met *Gedichten 1966-1999*, een verzameling van alle bundels, vanaf zijn debuut *Onder het vee* uit 1966 tot en met *Tot het ons loslaat* uit 1997. De uitgave is *als boek* prachtig. Maar je kunt je afvragen wat het *literaire* nut is van een dergelijke verzameling, als de afzonderlijke bundels nog volop verkrijgbaar zijn en, gezien de totaaloplage van 125.000, ongetwijfeld alle bij de Koplandlezer op de plank zullen staan.

Wie de elf bundels die Kopland publiceerde in de juiste volgorde in één band in de hand houdt, kan de ontwikkeling van de dichter volgen, zonder dat de chronologie telkens uit zicht raakt, Niet alleen is de ontplooiing van zijn werk op deze manier goed te volgen, ook laat het vroegere werk zich op deze manier gemakkelijk lezen in het licht van het latere werk. Wie zich bladerend en lezend een weg zoekt door de drieëndertigjarige productie, komt opnieuw tot de ontdekking dat het niet gaat om een ‘dichtgroeiende weg’, zoals een reeks uit *Geduldig gereedschap* (1993) heet en zoals er halverwege de jaren tachtig door critici wel eens gesuggereerd is, toen Koplands gedichten tijdelijk smaller werden.

Toen Kopland - men leze bijvoorbeeld de reeksen ‘Voort’, ‘Stel’, ‘Verder’ uit *Dit uitzicht* (1982) - minder woorden ging gebruiken, baarde dat enkele critici zorgen, Men sprak de vrees uit dat hij op het dode spoor van de witte bladzijde zou eindigen.

Wie de hele poëtische ontwikkeling nog eens langsgaat, ziet zowel verschillen als overeenkomsten tussen de verschillende ‘perioden’. Nadere beschouwing leert echter dat Koplands poëzie, in weerwil van bovenstaande typeringen, constanter is dan zij op eerste gezicht misschien lijkt.

Koplands vroege werk, het werk van de ‘Tirade’ dichter, lijkt voornamelijk anekdotisch en concreet, maar in het licht van het latere werk is duidelijk zichtbaar dat hij dan al om de gevoelens waar het om gaat heen schrijft. Het rechtstreeks benoemen daarvan gebeurt zelden en als hij dat al eens doet, dan gaat hij met ironie ‘de grote gevoelens’ te lijf, Omdat Kopland de woorden niet vertrouwt, beschrijft hij de anekdote waarin het wezenlijke, het onbenoembare verborgen gaat. Hij moet zich al vroeg gerealiseerd hebben wat hij later in ‘Over het maken van een gedicht’ (A*l die mooie beloften*, 1978) schrijft:

> Als ik het gevoel een naam geef, bijvoorbeeld angst, boosheid, liefde,
> dan is het vaak alsof het gevoel zich terugtrekt. Woorden voor gevoelens
> roepen gevoelens vaak niet op, maar ze wijzen terug. Gevoelens worden
> opgeroepen door de wijze van beschrijving van ‘de wereld’, of meer
> misschien nog door de beschrijving van de wijze van denken over en
> percipiëren van ‘de wereld’.

Ook in een vroeg gedicht formuleert hij de onmacht om ‘een vreemd soort ontroering’ onder woorden te brengen. ‘Er blijft over te praten’: ‘Ik zat nog te tobben met zijn woorden: / dichtregels worden de dichter gegeven, / ter-

wijl hij alweer in zijn sigaar hapte. / Dat heb ik nooit geweten, wel dat soms / een vreemd soort ontroering opkomt / waarvoor ik naar woorden zoek. / Zo draag ik al weken het beeld / in mij om van B, haar ernstig gezicht / in de capuchon, de boterham in de tas, / op weg naar de eerste klas. Geen / woord werd mij gegeven, integendeel. / Ieder woord geef ik voor een beter.'

Deze programmatische gedichten behoren meestal niet tot de sterkste van een dichter, maar er is wel goed aan te demonstreren waar hij mee bezig is. Voor de vreemde ontroering die veroorzaakt wordt door het meisje dat naar school gaat, zijn geen (dichterlijke) woorden en het lukt de dichter in dit gedicht dan ook niet die te vinden, schrijft hij. Maar ook in gedichten waar hij dit niet expliciet opschrijft, is te merken dat er, ergens 'achter' het gedicht, een onbenoembaar gevoel moet schuilen. Probeer bijvoorbeeld maar eens in één korte zin te formuleren waar Koplands eindeloos geciteerde *evergreen* 'jonge sla' over gaat - dat mislukt geheid, die 'betekenis' blijft ongrijpbaar. Opvallend is ook het Koplandse einde van het gedicht: er klinkt een zeker berusting in door, maar tegelijkertijd is de slotregel te lezen als de verzuchting van iemand die niet bij de pakken neerzit en verder wil gaan.

Ik denk dan ook dat een 'negatieve' lezing van een gedicht als 'I cavalli di Leonardo' (*Voor het verdwijnt en daarna*, 1985), dat beschrijft hoe Leonardo da Vinci er in 'eindeloze reeksen herhalingen' wil achterkomen 'hoe een paard wordt gemaakt' en dat eindigt met de zin 'Maakte de prachtigste afbeeldingen, bekeek ze, / verwierp ze', in het licht van Koplands hele oeuvre een onmogelijkheid is. De voortgang die Leonardo bereikt, komt juist doordat hij iedere vorige afbeelding verwierp, juist daardoor komt hij tot op de 'huid van de ziel'. Maar nooit in de ziel zelf, tekeningen én gedichten kunnen de ontroering niet 'onder woorden brengen'. De poëzie van Kopland ontstaat *in de wetenschap* van dat echec, ook al wordt dat niet ieder gedicht opnieuw geëxpliciteerd. Op bladzijde 382, zo'n dertig jaar na 'Er blijft over te praten' is er blijkbaar nog steeds over te praten, omdat ieder vorig gedicht verworpen is:

Gedicht over een *landschap*

Het mag hier niet worden geschreven
met een woord als wereld, het is
te wijd te leeg te wit voor de bladzij

en ook een woord als tijd is voorbij
wat mag, ook dit is te eindig en
te oneindig te wit voor papier

we mogen ze denken, welja, maar alleen
om te denken, aan wat hier wil worden
herdacht, een landschap bijvoorbeeld,

aan dat wij daar stonden hoog in de bergen
klein en kortstondig, aan onze voeten
dat tastbare uur van de aarde, dat mag

maar woorden als wereld als tijd voor
onze vluchtige plek van de waarheid
schrijven zich weg, schrijven ons weg

Ook hier wijken 'de grote woorden' ('wereld', 'tijd') voor de anekdote, in de wetenschap dat die ons wellicht in tact houdt en ons niet wegschrijft. Omdat woorden

die gewijd worden aan ‘onze vluchtige plek van de waarheid’ uit de aard der zaak machteloos zijn, richt Koplands poëzie zich niet tot het verleden, maar ligt de kracht in het moment van het lezen zelf. En daarmee maakt Kopland zijn eigen overpeinzing, ‘misschien is dichten woorden vinden voor wat er niet was, voordat die woorden er waren’, drieëndertig jaar waar. Wie denkt dat de poëzie van Kopland te lezen is als uiting van een regressief verlangen, van een nostalgisch gemoed, heeft het dus mijns inziens mis, maar kan desalniettemin zijn weg door het werk vinden - de toon van Koplands poëzie lijkt hem gelijk te geven. Maar wie, evenals Kopland, uit is op *ervaring* verwerpt iedere definitieve lezing en ziet in een gedicht ‘een lege plek om te blijven.’ Telkens opnieuw.

Verzen zwaar en licht tot een gedicht
Over *Dwangbuis van Houdini* van Peter Holvoet-Hanssen

Dwangbuis van Houdini, het poëziedebuut van Peter Holvoet-Hanssen, is opgebouwd uit een aantal afdelingen. Na een motto, is er een 'Ouverture', die uit één gedicht bestaat, dan volgen de afdelingen 'De spelers' (vijf gedichten), 'De schakels (negentien gedichten) en 'Ontbrekende knoopsgaten' (zes gedichten).

Het eerste gedicht heet 'De tovenaar komt', het tweede 'De tovenaar'. In dat gedicht droomt een 'ik' dat hij sneeuw kan maken. Het daaropvolgende gedicht heet 'Sneeuwmaker'. In dit gedicht wacht een 'ik' op 'de markiezin van Orion'. Dat is meteen de titel van het volgende gedicht, In dat gedicht is een aantal regels (en andere niet) genummerd. Deze regelnummering wordt midden in een gedicht op bladzijde 31 plotseling, overigens foutief, hernomen. De structuur die Holvoet-Hanssen leek te beginnen, slaat al spoedig aan stukken. In het motto, dat ten opzichte van andere gedichten in de bundel een wonder van coherentie is, werd dat al enigszins aangekondigd:

> Ik heb een konijntje, het zit in een kooi.
> Het steekt door de gaatjes, zijn snuitje zo mooi.
> Dan kom ik met blaren, ofwel een snee brood.
> Daar zal het van smullen, maar dan wordt het groot.
> Dan komt mijn vader, het konijntje moet dood!
> Want in een volgend hok, wordt een ander weer
> groot.

Niet alleen lijkt het 'slechts' een van die kinderliedjes die plotseling in gruwel omslaan, maar het laatste zinnetje ontregelt de tekst nog verder: *Want*? Het konijntje moet dood, *omdat* een ander konijn, nota bene in een belendend hok, groot wordt - wat is dat voor logica? Wat doet die misplaatste komma midden in die regel? En: weer groot? Was dat konijn dan al eens groot geweest? Evenals de eenmaal aangevangen structuur van de bundel ontspoort deze tekst.

Ook het 'ik' loopt uit de rails. In 'De tovenaar' lezen we achtereenvolgens: 'Ik was mijn moeder [...] Ik was de vader van mijn moeder [...] Ik was een jongen van zeven [..] Ik was de perfecte / aanpasser, oppasser in een mortuarium [...]'. Het doet denken aan de taal waarmee kinderen tijdens een spel de werkelijkheid naar hun hand zetten: 'En toen was ik Old Shatterhand en jij was Winnetou...'. Er staat ook nog: 'Tekenen is toveren. Ik ejaculeer op het zand maar / verwek enkel een fata morgana.' En: 'Krachten bundelen. Laat mij los, / Bij Thor, ik ben de Grote Simulator.' Deze gedeconstrueerde 'ik' is *au fond* een romanticus die luchtspiegelingen maakt, maar wat doet hij daarin? In het gedicht 'Sneeuwroos' geeft hij zijn poëticale visitekaartje af:

> schakel fladderende woorden tot een zwerm aaneen
> nieuw met oud, vertakking en verstrakking tot monding
> cirkels op het water tot een toverspreuk, sneeuwzeker
> verzen zwaar en licht tot een gedicht, misschien
> doornen tot een roos.

Een bladzijde eerder schreef hij al: 'Langs de rede naar het strand'. Omdat er nogal wat maritieme woorden in het gedicht voorkomen, bestaat natuurlijk de neiging om in die rede uitsluitend de kustlijn te lezen, maar de betekenis *ratio* is hier zeker niet ondenkbeeldig, want veel van de tot een zwerm aaneengeschakelde woorden fladderen de ratio voorbij. De dichter op het strand als jutter - en alles wat hij vindt,

kan hij gebruiken. Het lijkt op een bewust gezochte willekeur en wie in deze ‘middelpuntvliedende’ gedichten ‘middelpuntzoekend’ gaat lezen, raakt onmiddellijk de weg kwijt, voor zover er al één weg zou zijn. Er zijn, voor wie dat wil, wel ‘motieven’ te vinden, maar de lijntjes die ze uitzetten, lopen stuk voor stuk dood.

Het lijkt erop dat de dichter probeert te ontsnappen aan het dwangbuis van de ordening van de gebruikelijke structuren, alsof hij het kinderlijke perspectief waarin we de

werkelijkheid moeiteloos naar onze hand kunnen zetten, wil heroveren. Op bladzijde 22 staat een gedichtje dat volgens de aantekeningen ‘naar een improvisatie van Anna Roza Holvoet, vier jaar’ ontstaan is:

Simon is nat

Bomen staan in bossenland
huizen staan op het gras
druk je op een knop, ben je nat.

Alle muizen in het huis
poezen likken lekkere muizenbaard
lekkere mama's, papa's prikken
moeten altijd werken
en op computers letters maken
en soms zijn ze thuis.

Ik zie een platte berg
het dondert zo hard van de regen
ik zie een lichtje in het donkere bos.

Het was de zon.

Het gedicht is een ver neefje van Van Ostaijens beroemde ‘Marc groet 's morgens de dingen’, maar gaat een stap verder. Bij Van Ostaijen wijst de titel aan hoe we het gedicht moeten lezen en in de tekst zelf zijn de verbanden tussen de verschillende onderdelen zo geordend dat ‘begrip’ van de tekst geen enkele probleem geeft. Dat alles wordt in ‘Simon is nat’ gefrustreerd. Zoals kinderen onnavolgbaar voor zich uit kunnen praten, onbegrijpelijke associatie aan onbegrijpelijke associatie rijgend, zo is het gedicht van de hak op de tak ‘gestructureerd’. Het verband met de titel (Wie is die Simon?) is slechts dun, alleen via ‘nat’ kom je nog ergens, maar dan toch van de drup in de regen. De eerste strofe speelt zich buiten af, althans de eerste twee regels, want de knop die nattigheid veroorzaakt doet aan de douche denken, de tweede strofe gaat over ‘wat er in huis gebeurt’, daarna gaan we weer naar buiten en wellicht heeft Anna Roza in de laatste witregel flink gegiecheld toen haar de associatie tussen ‘lichtje’ en ‘de zon’ te binnen schoot.

Houdini was ontsnappingkunstenaar en voor hem was het dus van levensbelang te kunnen blijven ontsnappen uit het hem omgebonden dwangbuis. Holvoet-Hanssen, heb ik de indruk, probeert in zijn poëzie iets dergelijks. Hij wrikt de opgezette structuur uit zijn voegen, hij verknipt de grammatica en de gangbare logica, omdat hij er van los wil, omdat hij de ratio voorbij wil. Hoe verder je in de bundel komt, hoe losser de verbanden worden en het is de geconditioneerde lezer die desondanks naar die verbanden blijft zoeken. Wiljan van den Akker zocht *De 100 beste gedichten van 1*998 bij elkaar en selecteerde er uit Holvoets bundel drie. Ook hij gaat onmiddellijk op zoek naar de samenhang en kiest ‘Dodenlied’ en een tweeluik, ‘Adoro te’, waarin familierelaties gesuggereerd worden, zodat het *lijkt* alsof er een duidelijk verband tussen bestaat.

‘Gedichten moeten / een belevenis zijn, niet geschreven lijken,’ noteert Holvoet ergens. Zijn gedichten zijn verwarring scheppende belevenissen. Ikvraag me af of hij ze beschouwt als een ontsnapping aan de werkelijkheid of dat hij de werkelijkheid zo ervaart. ‘Je zet hem voor een lachspiegel en schildert zijn portret’ - en zo ontluistert hij het coherente beeld van de werkelijkheid. De spiegel vervormt de werkelijkheid, of is die werkelijkheid zelf een vervormde fictie?

Ron Elshout

Peter Holvoet-Hanssen, *Dwangbuis van Houdini*. Amsterdam, Prometheus, 1998. *De 100 beste gedichten van 1998* gekozen door Wiljan van den Akker. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1999.

[Ruiterroute 3 - Willem Broens]

Ruiterroute 3

De handvis

Zal ik je hand lezen, met je mee zwemmen?
Dat je reist veel wordt.
Dat je twee kinderen krijgt.
Dat je vader al dood is.
Je moeder
Je hand heel regelmatig is.
Rode lijnen pijn betekenen.
Hoe groot is de handpalm van het water?
De handvis houdt de vinnen uit elkaar,
anders worden ze kleur.

[Nummer 271]

Voor de lezers
van de redactie

BZZLLETIN 271 is gewijd aan ‘het autobiografische’ in de hedendaagse literatuur en literatuurbeschouwing. Aanleiding daarvoor was de veelgebezigde ‘klacht’ dat in de literatuur van de laatste jaren fictieve verhalen het steeds meer lijken te moeten afleggen tegen ‘waar gebeurde’ verhalen. Lezers lijken tegenwoordig vooral geïnteresseerd in romans omdat ze vermoeden dat auteurs daarin hun eigen levensverhaal of -problemen hebben verwoord. Daarbij komt dat in de literaire kritiek literaire argumenten in toenemende mate ondergeschikt lijken te worden gemaakt aan persoonlijke meningen.

BZZLLETIN legde enkele gerenommeerde critici en auteurs een aantal vragen voor, met het verzoek om een reactie. Zo vroegen wij of het klopt dat romanciers tegenwoordig minder vaak zoeken naar fictieve verhalen of verhaalpersonages, en in plaats daarvan meer dan voorheen terugvallen op eigen ervaringen en/of autobiografisch getint materiaal. Daarnaast vroeg de redactie of, wanneer dat waar is, dit een bewuste keuze is, die iets te maken heeft met de voorliefde van het grotere leespubliek voor verhalen waarin de auteur zelf herkenbaar aanwezig is. En ten slotte vroeg BZZLLETIN wat men vond van de ongegeneerde manier waarop bepaalde auteurs en uitgevers gebruik maken van die klaarblijkelijke belangstelling van lezers voor de (al dan niet verzonnen) ‘persoonlijke problemen’ van auteurs.

De reacties op deze vragen vullen het grootste gedeelte van deze aflevering van BZZLLETIN. Verder verdiepte Ron Elshout zich in de problematiek van het ‘autobiografisch recenseren’; hij bekeek hoe literaire critici omgaan met autobiografisch proza. Arie Storm stelde speciaal voor dit nummer een stoomcursus ‘Hoe schrijf ik herkenbaar proza?’ samen, Joris van Groningen dook nog eens in het sterk autobiografisch getinte werk van Connie Palmen en Karel Osstyn keek opnieuw naar de autobiografische romans van Eric de Kuyper.

Bart Vervaeck
De autobiograaf als obscene aap

Wij leven in een tijd van bekentenissen die niet meer afgedwongen moeten worden. Uit welke onbegrepen behoefte een en ander voortkomt, weet ik niet, maar het is verbazend te zien met welk gemak allerhande figuren hun zogenaamd diepste emoties aan de media prijsgeven. Twee willekeurige voorbeelden uit het Vlaamse land, beide daterend uit januari 2000. Tijdens 'De laatste show', een praatprogramma dat ondanks de naam allicht niet het laatste in zijn soort zal zijn, vertelt Kamervoorzitter Herman de Croo dat hij nog wel eens samen met zijn vierentwintigjarige zoon in bad gaat. Bruno Wyndaele, de presentator, had op geen enkele manier naar deze confessie gehengeld. Ze kwam er zomaar uit. In het familie- en puberblad *Humo* wordt wel wat meer gehengeld, en dat levert een bekentenis op van de ernstige en intelligente tv-journalist Dirk Tieleman. 'Toen ik dertien was heeft een jongen van zeventien mij een tijdlang, onder lichte dwang, seksueel gebruikt,' zegt hij en dan volgen de details.

Er vindt in deze en soortgelijke publieke biechten een merkwaardige omkering plaats. Waar een bekentenis traditioneel draait om iets dat je liever verzwijgt en dat je in het beste geval verontschuldigend ter sprake brengt, gaat het hier om een schaamteloos etaleren dat vaak beschuldigend is. Zo zegt Tieleman: 'De laatste tijd wordt er zoveel onzin verkocht over pedofilie en seks met kinderen, dat ik het gevoel heb dat ik moét reageren.' De implicatie bij De Croo was ook: wie deze uitspraak beschamend vindt of wie dat bad abnormaal vindt, is niet goed bij zijn hoofd. Wie zich met enige gêne afwendt van soortgelijke confessies moet zich schamen. Hij of zij wordt geplaagd door pudeur, schijnheiligheid, of doodgewone kleinburgerlijkheid. Wie de terreur van de kosteloos geserveerde emotie niet lust, die moet wel gestoord zijn.

In de literaire wereld is het niet anders. Als Connie Palmen een gênant slecht geschreven en hysterisch boek publiceert, dan zegt Jaap Goedegebuure in de *HP/De Tijd* dat de negatieve reacties op *I.M.* 'voortkomen uit een gêne die wordt verpakt als literaire chic'. Vaak wordt gesuggereerd dat de afwijzende reacties duidelijk maken hoe verkrampt de intellectuelen wel geworden zijn. Ik reken mij graag tot de verkrampten die niet geloven dat er zoiets bestaat als een krampvrije, ongegeneerd 'zuivere' emotie of een volstrekt 'authentieke' literatuur. Met de autobiografie als genre is er naar mijn mening niets mis. Het is even superieur of inferieur als het reisverhaal, de roman, het essay of de detective. Het gaat er maar om hoe je het genre beoefent en bekijkt. Wie een autobiografie bekijkt als een eerlijk en waarachtig verslag van echte

en doorleefde emoties, die begaat dezelfde fout als de aap waarover Musil het had: het beest grijpt in de spiegel omdat het denkt dat de afbeelding het echte ding is. Wie de autobiografie beoefent alsof het een reproductie was van een vooraf bestaande werkelijkheid, die produceert maar al te vaak flutboekjes die van de lezer evenveel intellectuele inspanning eisen als van een soapkijker.

De autobiografie bekeken

De meest gangbare en traditionele definitie van de autobiografie werd in de jaren zeventig gegeven door Philippe Lejeune in zijn boek *Le pacte autobiographique*. Zoals de titel aangeeft, beschouwt Lejeune de autobiografie niet als een accuraat verslag van een werkelijkheid, maar als een afspraak tussen auteur en lezer, waarin de eerste tegen de tweede zegt: 'Je moet dit lezen *alsof* het over mij gaat.' Dat pact wordt bezegeld met de naam van de auteur, die dezelfde moet zijn als de naam van de verteller en de hoofdfiguur. Het 'alsof' is van wezenlijk belang: de autobiografie gaat niet direct over de mens achter het boek, de autobiografie is geen transparant genre, geen glasruit waarachter je moeiteloos de 'echte' wereld kunt zien.

Ook Spigt verwerpt de illusie van de transparantie in zijn boek *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland*. 'Voor een autobiografie, een boek waarin een persoonlijkheid zichzelf in wording en wezen tracht te beschrijven, is de objectieve, feitelijke waarheid op zichzelf onbelangrijk. [...] De ideale autobiografie is niet de meest waarheidsgetrouwe, maar de meest karakteristieke [...]. Goed beschouwd is niet de objectieve waarheid in dit genre van belang, maar het typerende, het karakteristieke van de eigen levensbeschrijving. Een snoever moet snoeven.' Als Reve in zijn autobiografische romans (waarin de hoofdfiguur en de verteller de naam van de auteur dragen) schrijft over zijn bezoek aan de koningin en over een eindeloze reeks mooie jongens die hij foltert en koestert, dan is geen mens zo gek om dat voor werkelijkheid te houden, alhoewel ieder lezer wel beseft dat in de moederverering en het revisme het wezenlijke van Reve schuilgaat. Het is de essentie van zijn autobiografie, maar het is niet echt gebeurd.

Wat de meeste mensen moeiteloos aannemen voor een ironisch en fabulerend schrijver als Reve, blijkt heel wat moeilijker te slikken bij zogenaamd realistische autobiografieën. Adri van der Heijden kan erover meepraten. In zijn *Asbestemming* valt hij herhaaldelijk uit tegen iedereen die zijn literaire werk voor werkelijkheid neemt. Zo heeft hij het over literaire bustoeristen, die de plekken uit Van der Heijdens jeugd gaan bezoeken omdat ze die vereenzelvigen met de locaties uit de cyclus *De tandeloze tijd*. Niets is de schrijver te veel om te laten zien dat de beschreven scènes wél de essentie van zijn

leven tonen, maar niet de werkelijkheid. ‘Vergeefse moeite,’ verzucht hij, de literaire toeristen ‘bleven zich hardnekkig vergapen aan zelfs de geringste overeenkomst tussen het voorgelezene en de werkelijkheid, en ik was een roepende in de woestijn van de fictie.’

Als er één genre is dat het verschil tussen waarheid en werkelijkheid kan laten zien, dan is het wel de autobiografie. Werkelijkheid is dat wat ‘echt’ gebeurd is; waarheid daarentegen is de essentie van die gebeurtenis, de betekenis die ze heeft voor de schrijver. Die betekenis is altijd een interpretatie, een transformatie en dus een afwijking van de werkelijkheid. Zo'n waarheid is niet objectief en is helemaal niet te vinden in de overeenkomst tussen de objectieve werkelijkheid en de subjectieve voorstelling. In die zin is de autobiografische waarheid een leugen. ‘Om mijn waarheid te vertellen lieg ik me te barsten,’ zegt Jeroen Brouwers. ‘Al mijn boeken zijn autobiografisch en niettemin alle gelogen.’ Je zou denken dat zulke duidelijke uitspraken lezers en critici behoeden voor de illusie van de transparantie en de reflex van de aap in de spiegel, maar helaas: niets is minder waar. De waarheid van de autobiografie wordt voortdurend verward met de werkelijkheid.

Zo zijn er mensen die het leuk vinden om te achterhalen wie nu eigenlijk wie is in dat pakhuis van grauwe verveling en flauwe formulering dat als *Het Bureau* van J.J. Voskuil door het leven gaat. Om Jeroen Brouwers nog maar eens te citeren:

> Het werk van die meneer J.J. Voskuil, ik kán daarvan geen kennis nemen zonder het spruw te krijgen. Dat eerste boek van hem - titel kwijt - heb ik toentertijd drie keer ten geschenke gekregen, 1 keer van de uitgever, 1 keer toen ik wegens ziekte het bed moest houden, 1 keer met Sinterklaas. Drie keer eraan begonnen, drie keer zowel geeuwend als schreeuwend van verveling van me afgegooid, alle drie de keren door de vensterruit, zodat de glazenplakker, toen hij ten derden male in mijn huiskamer verscheen, een bol stopverf knedend in zijn grote hand, tot mij sprak: ‘Weer eens aan Voskuil begonnen, meneer Brouwers?’

Het gaat om een andere opvatting van de autobiografie: bij Voskuil is ze afbeelding, kopie, werkelijkheid; bij Brouwers transformatie, creatie, waarheid.

Je hoeft de oplagen van Voskuil niet eens te vergelijken met die van Brouwers om te weten welke opvatting in onze tijd de bovenhand haalt: uiteraard die van de transparantie en de aap. Allicht wordt die gevoed door een flinke dosis voyeurisme en narcisme. Het eerste heeft iets te maken met de mode van het rampentoerisme: als er verschrikkelijke dingen gebeuren, haast de nieuwsgierige medemens zich richting onheil, alwaar hij vol mede-

lijden zichzelf kan feliciteren dat hij daar weer mooi aan ontsnapt is. Ik vermoed dat een soortgelijke vorm van toerisme de lezers van *I.M.* in de ban houdt: wat is het toch allemaal erg. En zo verdomd echt. Gelukkig is het niet echt voor ons, lezers. Als je zelf zoiets gruwelijks meemaakt als de dood van je partner, dan verliest de werkelijkheid haar kunstzinnige aantrekkingskracht. Echt is pas leuk als het voor de anderen is. Als tegengewicht voor deze afstandelijkheid schuilt in de borst van de echte toerist ook de narcistische vereenzelviging met het gebeuren. Wil je je niet ergeren aan de vorm van *I.M.*, dan moet je daar dwars doorheen kijken en in de reutelende vertelster een afbeelding van jezelf kunnen zien. Door de identificatie en de empathie kan de luie lezer (werken hoeft hij echt niet in dit soort van autobiografie: alles wordt voor hem gedaan) zich op dezelfde hoogte hijsen als de door hem zo bewonderde grote en lijdende schrijver. Misschien zorgt dat wel voor de catharsis bij de lezer.

Van voyeurisme en narcisme is het maar een kleine stap naar het obscene en de pornografie. Over die twee dingen heeft Stefan Hertmans onlangs een interessante studie gepubliceerd, *Het bedenkelijke*. Onze zogenaamde cultuur van openheid wil alles in de openbaarheid brengen: emoties, rechtszittingen, politieke discussies. Of het nu gaat om het allerbanaalste of het meest geheimzinnige: alles dient getoond. De televisie toont zowel het dagelijkse leven van een groep gewone mensen als het verdoken bestaan van pooiers en mensensmokkelaars. De belangstelling voor zulke onthullende reportages blijkt eindeloos groot. Welnu, zegt Hertmans, deze vorm van tonen is obsceen omdat hij abstractie maakt van al wat onder de oppervlakkige zichtbaarheid schuilgaat en wat sneuvelt in het etaleren. De man die ziet hoe een vrouw zich helemaal uitkleedt, ziet niets meer van die vrouw (de verhouding met de andere sneuvelt) maar ziet nog alleen een icoon, waarin hij zijn eigen verlangens tegelijkertijd kan uitleven én verdoezelen. Ze worden letterlijk en figuurlijk een zwarte plek. ‘Dit noem ik het obscene,’ zegt Hertmans, ‘een verhouding waarbij alles getoond wordt, niet alleen zonder dat er iets te zien is, maar *zodat* er niets meer te zien is van dat waar het eigenlijk om gaat (want het ging, of zou moeten gaan, om een vorm van zich-verhouden tot de ander). Zo werkt ook het spel van de macht en de politiek in onze “democratisch” genoemde manipulaties: in alle “openheid” alles kunnen verdoezelen, omdat “het” precies daar is waar je kijkt. Maar inhoudelijk is er in feite niets te zien, omdat alles schaamteloos wordt getoond.’

Wie de autobiografie als werkelijkheid bekijkt, trapt in deze obscene val. Hij is gebiologeerd door de werkelijkheid, het beeld achter de spiegel. Zijn blinde plek is de waarheid, de vervorming die inherent is aan de spiegel. Nog anders uitgedrukt: zo'n voyeuristische lezer ontdoet de autobiografie van alle kleedjes die de kern van het genre uitmaken en heeft alleen oog voor wat

er zogenaamd achter schuilt. De vorm wordt verwaarloosd, de inhoud vergoddelijkt. Maar in de literatuur is er maar één inhoud: de vorm. Of preciezer: de andere ‘inhouden’ zoals emoties en filosofietjes kun je ook in nietliteraire vormen aantreffen en behoren dus niet tot het specifiek literaire. Wie geen oog heeft voor de manier waarop het gezegd wordt, die verliest ook de waarheid van het gezegde, ‘zodat er niets meer te zien is van dat waar het eigenlijk om gaat’ in de literatuur, namelijk de literariteit. Ik heb de indruk dat mensen die dwepen met Palmen en Voskuil een afkeer hebben van literatuur en van alle formele aspecten die een tekst tot literatuur maken. Voor hen is de vorm slechts een doorgeefluik of een raam. Het gaat hen niet om het luik of het glas, maar om datgene wat doorgegeven of getoond wordt.

Geen wonder dat de literaire vorm bij Palmen en Voskuil tot een absoluut minimum beperkt is. Het gaat om chronologische verhaaltjes, bekeken vanuit één of hooguit twee focalisators, verteld met bijna kinderlijk eenvoudige zinnen en rudimentaire beeldspraak. Alles appelleert aan de herkenbaarheid en wil in geen geval de aandacht vestigen op de formulering. Wie, zoals ik, gelooft dat literatuur in de eerste plaats ‘vormulering’ is (het woord komt van Polet), die zal bij Palmen en Voskuil niet veel literatuur ontdekken. Hun boeken hebben zo goed als geen enkele weerbarstigheid, ze vragen geen moeite van de lezer, ze ontwrichten geen enkel verwachtingspatroon en vermijden geen enkel cliché. Er mogen blijkbaar geen obstakels geplaatst worden op de snelweg naar de emotie, de kick, de naakte werkelijkheid. In het beste geval kan de literaire vorm getolereerd worden zoals een alcoholicus de bittere smaak van jenever tolereert: als een noodzakelijk kwaad naar de roes. Vóór iemand anders het zegt, doe ik het zelf maar: uiteraard heb ik geen gelijk. Het gaat hier niet om gelijk halen, want je komt niet verder dan het tegenover elkaar plaatsen van verschillende opvattingen van de autobiografie. De courante visie noem ik met Hertmans de blik van het obscene of met Musil de blik van de aap. De visie op de autobiografie als een formeel pact en een vormelijke creatie, is natuurlijk niet waardevrij en is ook niet intrinsiek superieur aan de blik van de aap. Ze behoort tot het academische en formele veld en is geworteld in een jarenlange traditie die de literatuur definieert als een afwijkend en ontwrichtend proces van vormgeving. Er is in onze tijd weinig ruimte voor soortgelijke ontwrichtingen, tenzij dan de kelderruimte van De Slegte, waar heel wat tegendraadse autobiografieën terechtkomen. Heel wat, maar niet allemaal, zoals ik nu zal laten zien.

De autobiografie beoefend

Er zijn de laatste jaren in de Nederlandse literatuur heel wat interessante

autobiografieën verschenen. Ik noem er slechts enkele, nogal willekeurig: *Tussen mes en keel* van Geerten Meijsing, *60 000 uur* van Gerrit Krol, *Groente* van Atte Jongstra, *Pop op de bank* van Willem Brakman, *De walsenkoning* van Louis Ferron, de recente *Kladboeken* en *Feuilletons* van Jeroen Brouwers. Het zijn zeer uiteenlopende boeken, in geen geval uitsluitend postmoderne werken. Noch Ferron noch Brouwers noch Meijsing horen thuis in die richting. De slordige lezer zou Meijsings zelfmoordboek zelfs in de buurt van Palmen kunnen situeren, maar dan zou hij eens temeer het formele aspect negeren. De stilistische en formele virtuositeit van Meijsing staat immers erg ver af van de vormelijke onbeholpenheid van *I.M.*

Wat alle interessante autobiografieën gemeen hebben, is een doorgedreven aandacht voor de vorm, die niet alleen verzorgd en fascinerend is, maar ook onzuiver. Het gaat om mengvormen. *Tussen mes en keel* combineert de lyriek van de confessie met de nuchterheid van het wetenschappelijke, psychiatrische verslag. *60 000 uur* verbindt literaire technieken met procédés uit de wereld van de wiskunde en de computer. In *Groente* krijgt ‘de autobiografie van een ander’ de vorm van een encyclopedie en een geschiedenisboek. *Pop op de bank* vermengt de zogenaamd realistische autobiografie met het fantastische van een ‘kweeste, een epos met de mythologische trekken die daar bij horen.’ De kladboeken en feuilletons van Brouwers zijn collages van essays, beschouwingen, verhalen, portretten en zelfportretten. En *De walsenkoning* maakt van de autobiografie een haast religieus genre, tegelijkertijd gebed én vervloeking.

De autobiografie is met andere woorden een onzuiver genre. Ten eerste inhoudelijk, omdat die inhoud steeds balanceert op de grens tussen fictie en realiteit; ten tweede formeel, omdat de vertelstrategie uit verschillende bronnen tegelijkertijd put: essayistische, encyclopedische, romaneske en noem maar op. Interessante autobiografieën krijg je niet door de inhoud te verschralen (‘ja, ja het is allemaal echt gebeurd’) of de vorm te versimpelen. Nochtans is dat wat gebeurt in de zogenaamd transparante autobiografie geschreven en gelezen vanuit de ‘zuivere’ emotie en de ‘authentieke’ uitdrukking.

Natuurlijk zitten er ook essayistische stukken in *I.M.* Heel veel zelfs, want Connie Palmen is een filosofe en dat leidt tot een ontzaglijke hoeveelheid denkwerk: over de verhouding tussen fictie en werkelijkheid, over de oorzaken van Ischa's gedrag, over de gronden van de liefde en, waarom niet, over het denken zelf. Bijvoorbeeld: ‘Denken is nooit onpersoonlijk. Hoe abstract het ook kan worden, het denken begint als een poging om een persoonlijk probleem op te lossen.’ Als je dat doortrekt, is de persoon het begin van alles en kan elke vorm van denken verklaard worden vanuit het ik. Alles wordt autobiografisch. Zo zegt de vertelster dat ze meent ‘te begrijpen hoe auto-

biografisch zelfs zoiets als het abstracte, filosofische denken was, dat abstracties voortkwamen uit de persoonlijkheid van de filosoof zelf en veel minder ontwikkeld waren om het leven in het algemeen te begrijpen, dan om helderheid te krijgen over het eigen leven'.

Het grote woord is eruit: helderheid. Al wat meerduidig en complex is, moet in dit soort van autobiografie gereduceerd worden tot het eenduidige en eenvoudige, en dat is steeds het ik. Hoezeer de vertelster ook doet alsof ze beseft dat alles fictie en verzinsel is, toch blijft ze vasthouden aan een ultieme grond, een kern van waaruit alles vertrekt. Ze zegt dat ze niet gelooft aan 'iets wat voor oorspronkelijk, nieuw, authentiek of juist voor van God gegeven moet doorgaan'. Zij ziet immers steeds 'het maakwerk erachter' en vervolgt: 'Al dat maakwerk noem ik gemakshalve fictie. Natuurlijk heb ik die houding zelf ook weer ontwikkeld omdat ik last heb van hoe ik ben.' De laatste zin is in tegenspraak met de eerste. Enerzijds zegt de ikfiguur dat ze niets erkent als authentieke oorsprong; anderzijds beweert ze dat die opvatting haar oorsprong vindt in het niet-geproblematiseerde ik. 'Hoe ik ben' bepaalt hoe ik schrijf en denk.

Dat wil zeggen dat filosofie en literatuur bij Palmen steeds teruggevoerd worden tot het ik. Dat zou niet eens zo erg zijn als er nog een besef was dat ook dat ik slechts bestaat in de filosofische en literaire vormen die Palmen eraan geeft. En dat het met andere woorden geen verklaring biedt voor wat dan ook, omdat het zelf een onderdeel van het probleem is. Palmen noemt alles autobiografisch en bedoelt daarmee: te reduceren tot 'hoe ik ben'. Een interessante autobiografie draait de rollen om: het ik dat ik ben is geen vooraf gegeven vertrekpunt maar een constructie van het autobiografische genre. Het ik produceert en verklaart de autobiografie niet, de autobiografie produceert het ik en maakt er een rijkelijk onhelder verhaal van.

Maar voor het niet-heldere is er geen plaats in de transparante autobiografie van Palmen omdat er, geheel volgens haar reductionistische visie, geen plaats voor is in haar leven. Ze tolereert het onbegrijpelijke of ingewikkelde niet, want dat geeft haar leven geen zin. 'Ik wil per se zin opleggen aan het leven,' zegt ze, 'ik vind er zonder zin niks aan.' En zin betekent: het duistere verhelderen door het terug te voeren tot de persoonlijkheid. De kennisleer van de transparante autobiografie á la Palmen is een verregaand gevulgariseerde vorm van psychoanalyse, die op een simplistische manier uitlegt hoe het nou écht zit met al die schijnbaar ingewikkelde dingen als het denken, de relatie tussen fictie en realiteit of de emotionele problemen van Ischa. Het echte is in al die gevallen het ik.

Enkele voorbeelden. Als Ischa knorrig doet tegenover zijn dochter, is dat voor de vertelster niet moeilijk uit te leggen: 'Het schiet onmiddellijk door mij heen dat zijn reactie met iemand anders te maken heeft.' De vulgaire

psychoanalyse weet wat: zo'n man voert natuurlijk de strijd met zijn eigen ouders weer op. Als Ischa seks niet ziet als een manier om zijn persoonlijkheid te uiten, heeft de filosofe daar weer een makkelijke verklaring voor: ‘Er zit niks meer tussen, en daar kun jij niet tegen, daar kun jij niks mee zeggen wat je de moeite van het zeggen waard vindt. Het woord is jouw vehikel van de liefde, niet het vlees.’ Het liefdesleven van Ischa kan mechanistisch verklaard worden: ‘Omdat het steeds zo gaat, leg ik hem uit. Omdat zo veel geluk voor hem ondraaglijk is, omdat hij zichzelf daarna bestraft door zich van me te verwijderen.’ En als Ischa het heeft over de duistere verbindingen tussen seks, eten en liefde, sust Connie hem met alweer een handige dooddoener uit het magazijn van de Firma Freud voor Fröbeljuffrouwen: ‘Daarom ben je dik, omdat je niet kunt ontvangen.’

De niet-transparante autobiografie grossiert niet in dergelijke reducties en simplificaties die voor levenswijsheden moeten doorgaan. De autobiografie van iemand als Brouwers of Krol problematiseert het schrijven over het ik. Zulke auteurs beginnen niet van een probleemloos ik dat dan accuraat weergegeven en opgeroepen kan worden in een helder geschrift. Integendeel. Ze vertrekken van de paradox dat er geen ik is buiten de taal en de beschrijving, terwijl die beschrijving tegelijkertijd het ik vervalst en zelfs vernietigt. Het autobiografische ik wordt een pop bij Brakman, een leegte bij Brouwers, een positie in een database bij Krol, een fictie in een historisch verhaal bij Jongstra. In alle gevallen toont de autobiografie het element van het schrijven, het *graphein*, dat bij de transparante versie weggemoffeld wordt achter het narcistische *autos* en het realistische *bios*.

Dat wil zeggen dat de niet-transparante autobiografie een hoge mate van zelfbewustzijn ontwikkelt. Ze beseft dat ze geen venster is dat uitzicht biedt op ‘hoe ik ben’ en dat er geen ultieme basis is van waaruit het schrijven vertrekt. Autobiografieën die vasthouden aan het credo van ‘hoe ik ben’ miskennen dat ook dat een theorie is. Ze wekken de indruk dat ze ‘levensecht’ en ‘onopgesmukt’ over de realiteit praten, maar uiteraard praten ze uitsluitend over een bepaalde visie op die realiteit. Kan niet anders, zegt een verstandig mens dan, en dat klopt ook wel. Alleen: de transparante autobiografie doet alsof die visie samenvalt met de werkelijkheid. De vertelster van *I.M.* doet alsof haar interpretaties de échte en reële basis blootleggen van al wat is.

De transparante autobiografie verdoezelt het feit dat de beoefening van het genre steeds een theorie van het genre insluit. Ze lijkt te kiezen voor de praktijk, (wat ik aangeduid heb als ‘de autobiografie beoefend’) terwijl ze onvermijdelijk ook een visie omvat (‘de autobiografie bekeken’). De niet-transparante werken van auteurs als Ferron of Jongstra combineren de twee. Als zij schrijven over ‘hoe ik ben’, schrijven ze steeds ook over de literaire technie-

ken die het mogelijk maken te schrijven over ‘hoe ik ben’.

Ik wil hier niet pleiten voor een abstracte autobiografie die uiteindelijk nog alleen over het genre praat. Integendeel, de werken van Brouwers, Krol, Brakman en al die anderen zijn veel concreter dan die van Palmen of Voskuil. Dat komt doordat ze voortdurend gebruikmaken van suggestieve beeldspraak, terwijl bij Voskuil alles beschreven wordt in een dorre verslaggeverstijl en bij Palmen alles bol staat van de psychologiserende en filosoferende abstracties als ‘zelfvernietiging’, ‘zelfvergetelheid’, ‘contact’ en ‘intimiteit’. Zulke abstracta moeten, paradoxaal genoeg, de illusie wekken dat het hier over de echte zaken des levens gaat.

Als tegengewicht voor die abstrahering dient de onbeschaamd sentimentele formulering die zo uit het gemiddelde levenslied lijkt te komen. Met duizenden zijn ze in *I.M.*, de hysterische en tranerige zinnetjes waaruit een erg onfilosofische en naïeve taalopvatting spreekt, - alsof taal een directe vertaling van emoties is. Eén voorbeeldje slechts: ‘Omdat hij huilt en om wat hij zegt, huil ik opeens ook en ik zeg heel vaak achter elkaar dat het echt bestaat, lieve, lieve schat, echt waar, het bestaat en het hoeft niet over te gaan.’

Of het gaat om de droge taal van Voskuil of de van tranen doorweekte taal van Palmen, in beide gevallen wordt elke suggestiviteit vermoord. Dat is een nevenwerking van het obscene: als je te veel laat zien, blijft er echt niets meer over. Ik denk hier aan *Ansichten uit Amerika*, een roman van Brakman, waarin de schrijver het heeft over ‘de ervaring hoe iets op slag kan verdwijnen als het wordt uitgesproken’. ‘Het is steeds dezelfde moeilijkheid,’ zegt hij, ‘vermelden is niet genoeg. Als een figuur alleen maar zegt “ik ben eenzaam” kan het antwoord slechts zijn “ik ook” en men loopt haastig verder.’

Suggestieve teksten bevatten heel wat open plekken, duistere hoeken waarin de lezer een verlangen kwijt kan dat misschien niet zoveel verschilt van de obscene lust, maar dat in tegenstelling tot die lust niet gestild of bevredigd wil worden. Wie Brakman apprecieert, wil niet weten wie of wat nu ‘precies’ en ‘echt’ schuilgaat achter de vele raadselachtige uitspraken en fragmenten. Hij of zij geniet van wat onuitgesproken blijft en wat juist daardoor veelzeggend wordt. Dat genieten is geen louter formalistisch of intellectualistisch plezier. Het gaat steeds om een betrokkenheid bij de tekst, zowel emotioneel als filosofisch. Ik verdedig dus geen formalistische lezing tegenover een inhoudelijke. Evenmin propageer ik een intellectualisme ten koste van de emotie. Ik pleit voor een literatuur die de twee niveaus met elkaar verbindt. Die verbinding wordt volgens mij verzekerd door de beeldspraak, die tegelijkertijd zorgt voor de formele constructie van de tekst en voor de inhoudelijke rijkdom. Beelden spreken tot de verbeelding, maar ook tot het intellect. Ze mobiliseren het hoofd en het hart omdat ze iets suggereren dat tus-

sen die twee werelden zweeft en dat steeds duister blijft. De nieuwsgierigheid - of voor de psychoanalytici onder ons: de lust - die hierdoor gewekt wordt, bevat net als de obscene blik een zekere mate van blindheid, ten eerste omdat ze haar eigen motivatie nooit volledig kan overzien (waarom vind je bepaalde beelden zo veelzeggend?) en ten tweede omdat ze bij de interpretatie van de beeldspraak telkens opnieuw op onverklaarbare dingen stuit. Ze streeft, in tegenstelling tot het obscene verlangen, niet naar het ultieme inzicht dat alles zou laten zien.

Suggestieve autobiografieën hebben dus niet alleen een andere stijl en vorm dan hun transparante soortgenoten, maar verschillen ook op het niveau van de kennisleer. Kennis wordt niet langer gezocht in het onthullen van waarheden maar in het verkennen van raadsels. Het beeld laat meer vermoeden dan het uitspreekt, het zorgt voor een vorm van inzicht die begint bij het onbegrip en bij het onvermogen om de waarheid in begrippen vast te leggen. Zo is er het beeld van de bloemkool in *Groente*, de wals in *De walsenkoning*, het inferno in *Tussen mes en keel*, de pop in *Pop op de bank of* de vlieg in de *Kladboeken* van Brouwers. Het zijn stuk voor stuk beelden die veel meer uitbeelden dan je ooit in formules of concepten kunt vastleggen. Ze zijn niet te verklaren vanuit een samenhang die buiten het literaire werk zou liggen, zeg maar een filosofisch systeem, een hysterisch ego of een saaie baan op een bureau. Je kunt ze slechts vatten door ze te bestuderen in het netwerk van beelden dat binnen het boek geconstrueerd wordt.

Natuurlijk is zo'n lectuur niet vrijblijvend. Als lezer bouw je zelf mee aan dat netwerk. Je kunt dus niet doen alsof je vanuit een soevereine positie een zuivet formalistisch onderzoek uitvoert. Maar misschien kan de aandacht voor de beeldspraak je behoeden voor de obscene verwarring van de uitbeelding met het uitgebeelde. Het vetlangen gaat in de beeldende lectuur niet uit naar het zogenaamde beginpunt van het netwerk, de auteur die alles geconstrueerd zou hebben. Het gaat veeleer om een fascinatie voor het construeren, het opbouwen van een systeem van beelden. Door dat bouwwerk kom je als lezer dicht bij de schrijver: je wordt, net als hij, een bouwmeester. De ‘echte’ auteur blijft daarbij buiten schot. De ontmoeting ligt in de re-constructie en niet in een empathische, narcistische identificatie met de mens achter het boek.

In die zin is er nauwelijks enig verschil tussen de autobiografie en de roman. Ik heb in ieder geval niet de indruk dat ik autobiografische literatuur wezenlijk anders lees of beoordeel dan romans. Uiteraard let ik op de tekstelementen die bij het autobiografische pact horen: de namen van personages, de manipulatie van ‘echte’ gebeurtenissen en feiten, de uitspraken over leven en letteren, en vele andere strategieën die je ertoe aanzetten het boek te lezen *alsof* het over de auteur gaat. Maar al die strategieën zijn uiteindelijk literaire

procédés, die in andere vormen ook in de roman opduiken. Daarom lees ik *Pop op de bank* niet anders dan *Inferno*, en *Bezonken rood* niet anders dan *Winterlicht*. Het gaat mij steeds om de constructie en het construeren, niet om de persoon die daarachter zou zitten en die al te vaak gebruikt wordt als een excuus voor een gammel bouwwerk: het is wel zwak geschreven, maar het is toch heel authentiek. Al even vaak wordt die persoon gebruikt om de rol van de lezer te beperken: je moet niet al te veel 'fantaseren' rond de tekst, je moet je concentreren op het 'echte' gebeuren dat erachter schuilt. En dat je eventueel ook via interviews te weten kunt komen. Het belang van de tekst en de lezer wordt geminimaliseerd, dat van de auteur gemaximaliseerd. Van de weeromstuit pleit ik hier voor een omkering, al besef ik dat ik daarmee van een beeld een spiegelbeeld maak en dat ik dus ook wat begin te lijken op die obscene aap in de spiegel.

Bart Vervaeck (1958) is hoofddocent Literatuurwetenschap en Nederlandse letterkunde aan de Vrije Universiteit Brussel, redactielid van Dietsche Warande & Belfort *en literatuurmedewerker van* Tijd-Cultuur. *In 1999 verscheen van hem* Het postmodernisme in de Nederlandse en de Vlaamse roman.

Camiel Hamans
Paus, Plato en democratie

Lezen is net zo moeilijk als schrijven. Elke zesjarige is een zwoegend bewijs hiervan; maar een zestigjarige voor wie nog steeds hetzelfde geldt: met hem moet iets misgegaan zijn in zijn scholing. Toch heeft de bijna zestigjarige die nu aantoont dat goed lezen meer vereist dan wat herkenning, getracht enige jaren Nederlands te studeren. Met weinig succes voor onderwijs en onderzoek, maar met des temeer *Anklang* in het theater. Freek de Jonge valt immers niet weg te denken uit de wereld van de serieuze, nadenkende cultuur. Hij heeft zelfs enige literaire boekjes op zijn naam. Desondanks komt hij als lezer niet verder dan de liefhebber van de roddelpers. Hij blijft steken op het niveau van ‘waar gebeurd’.

Antisemitisch

Het verhaal hoeft nauwelijks herhaald te worden. Enige jaren her was er rumoer over de mogelijke opvoering van een wellicht antisemitisch toneelstuk van Fassbinder. Heel en half joods Nederland liep te hoop: Jules Croiset, Frits Barend en Freek de Jonge. Acteur Croiset raakte zo geïnvolveerd in de zaak dat hij de werkelijkheid uit het oog verloor. Met een aan het oude schmieretoneel ontleend dramatisch gebaar wist hij zichzelf te ontvoeren en zijn medestanders met dreigbrieven onder politiebescherming te krijgen.

Mulisch, net als Croiset afkomstig uit een milieu waarin jiddiskat en dubieuze oorlogscontacten samengingen, gebruikt het gegeven voor een novelle, het boekenweekgeschenk van dit jaar. De Jonge is woedend. Het boekje van Mulisch moet ritueel verscheurd worden, want het zou een rehabilitatie zijn van de schurk Croiset. Die heeft ervoor gezorgd dat De Jonge en zijn gezin vanwege de bedreigingen een tijdje oom agent aan tafel hadden en dat vergeeft de komiek zijn voormalige bentgenoot nooit.

Dat het verhaal van Mulisch weliswaar geïnspireerd is op dit waar gebeurde feit, maar verder volledig fictioneel uitgewerkt is, maakt geen enkele indruk op De Jonge. Dat hij er zelf niet in voorkomt, dat een nog steeds levende echtgenote literair allang door suïcide om het leven is gekomen en dat Herbert Althans, de verzonnen tegenhanger van Croiset, ook reeds het hiernamaals bereikt heeft, het is allemaal niet van belang. Het boekje maakt gebruik van een historisch feit, pretendeert dus waar te zijn en is, daar Mulisch enige verklaring voor de tijdelijke gekte van de Croisetfiguut kan vinden, een pleidooi ten gunste van de werkelijke Croiset en op die wijze een

trap in het kruis van de even reële Freek.

Vreemd lijkt het, zo'n reactie op een verhaal. Elke lezer en luisteraar weet toch hoe vertellen gaat: er is een aanleiding, een begin, vaak gevonden in de werkelijkheid, en van daaruit ontwikkelt het verhaal zich in een mengeling van waarheid en verdichting, aan de werkelijkheid ontleende, kloppende elementen en verzonnen, overdreven of aan een andere historie ontleende feiten, gebeurtenissen, eigenschappen. Dat is verteltechniek en ieder die ooit zelf wel eens in een kleuterkring de beurt heeft gehad, beseft dat het zo werkt. De vraag wat precies waar is en wat niet is wellicht voor een rechter, een historicus, een journalist, een namens het opperwezen vergevende pastoor of een andersoortig ethicus van belang. Elk niet zwart-wit denkend mens weet dat die vraag zonder hulp van een RIOD of Rijksarchief zo goed als onbeantwoordbaar is. Slechts een alwetende God kan iets met de vraag naar waar of onwaar.

Toch leggen we ons daar niet bij neer. Tot in de meest genuanceerde kringen niet.

Telegraafjournalist Pieter van der Sloot, literatuur bedrijvend onder de naam Waterdrinker en auteur van een Zandvoorste zedenroman *Danslessen*, moet keer op keer voor het gerecht verschijnen, want hij heeft in zijn boek de huidige joodse burgemeester van die badplaats, vindt die functionaris, gediscrimineerd en antisemitisch bejegend. Dat het verhaal jaren eerder speelt en te gek voor woorden is, blijkt voor de herkenning als ‘waar gebeurd en dus op een werkelijk bestaand figuur slaand’ geen bezwaar. Waterdrinker geeft de naam van de burgemeester van nu, Van der Heijden, aan zijn verzonnen ‘historische’ figuur. Niet slim, als je vervolgens in de juridische wereld van waarheidszoekers en gelijkkrijgers terecht komt, maar een bekende vertellerstruc om een geur van authenticiteit aan een verhaal te verlenen. Een beroep op de literaire techniek helpt echter niet als je zoekers naar het ‘waar-gebeurd-gehalte’ tegenover je krijgt. Die willen exact weten tot waar de waarheid gaat en als dat huns inziens niet ver genoeg is, zijn ze boos en teleurgesteld.

Lulu Wang, die wel andere verwijten verdient, wordt onwaarachtigheid voor de voeten geworpen omdat ze niet zelf als kind seksueel misbruikt is, terwijl dat het thema van haar tweede boek is. Zelfs een literair criticus als Elsbeth Etty, in dienst van een gerenommeerde krant en gepromoveerd neerlandica, dus geenszins van de straat en, naar men mag verwachten, op de hoogte van het theoretisch discours, rekent Wang het gebrek aan eigen ondervinding, aan waarheidswaarde, zwaar aan.

Bernlef, een auteur van bij uitstek niet biografisch werk, stuitte op deceptie bij een deel van zijn lezers, toen bleek dat het mentale onttakelingsproces dat hij in *Hersenschimmen* beschrijft hem niet door ervaring uit zijn directe

omgeving bekend was. Hij heeft niet geleden onder een dementerende vader, moeder of echtgenote. ‘Hoe hij zich desondanks zo in die wereld en die problematiek had kunnen inleven?’ Wat research en fantasie vermogen, bleek onvoorstelbaar voor een groot deel van het belangstellende publiek. Dat Bernlef met deze roman ineens ‘doorbrak’ en een veel groter, waarschijnlijk ook heel ander cliëntèle bereikte dan met zijn evident ‘fictionele’ boeken, is de andere kant van de medaille.

Lezers, tot op hoog niveau, veronderstellen niet alleen dat het verhaal waar is, zij zoeken, kopen, waar gebeurde ervaringen. Op het eerste gezicht meer dan enige decennia her.

Euwe

Voor Voskuils *Bureau* staan de lezers in de rij. In elk geval probeert uitgever Wouter van Oorschot die indruk te wekken. Dat was in de tijd van vader Geert wel anders. Die gaf in 1963 Voskuils even autobiografische *Bij nader inzien* uit. Het bleef jarenlang een winkeldochter. De enigen die erin geïnteresseerd waren en voor wie de ‘roman’ cultstatus bereikte, waren Amsterdamse studenten Nederlands. Hun docenten traden er immers in op en met een sleutel in de hand viel te ontcijferen wie indertijd wat gedacht en gezegd had. Pas toen het verhaal door Frans Weisz tot een Nederlands *Brideshead revisited* omgewerkt op het scherm verscheen, kwam er loop in het tweedelige boek.

J.J. Voskuil kon dat allemaal geen barst schelen. In de spaarzame interviews meldt hij steevast dat het hem siberisch laat wat het publiek van zijn onderneming, hem of zijn werk vindt. Hij schrijft voor zichzelf. Hij wenst verantwoording af te leggen. Voor wie en waarom zegt hij er doorgaans niet bij, maar het is duidelijk dat hij uitsluitend voor zichzelf, en als zijn boeken ‘geloofd’ mogen worden misschien nog voor zijn wederhelft, rekenschap wil geven. ‘Dit is mijn leven,’ zegt hij tegen zijn oud-medewerker, nu journalist Hans Rooseboom in onder meer *De Stem* van 23 februari 1996, ‘anders kan ik het niet zeggen. Ik heb in het openbaar verantwoording afgelegd wie ik ben. Het heeft mij enorm gehinderd dat er zo'n discrepantie is tussen de rol die je speelt en wie je bent. Zowel met *Bij nader inzien* als met *Het Bureau* heb ik mijn leven opnieuw gespeeld, geanalyseerd zoals je een verloren schaakpartij naspeelt. Ik wilde weten waar het verkeerd ging en dat weet ik nu.’

Dit is een bizarre verklaring van zoveel schrijfdrift en ook niet geheel coherent. Enerzijds wil Voskuil vaststellen, voor zichzelf, waar het fout gegaan is en anderzijds zoekt hij de openbaarheid. Alsof hij zich daarmee wil verontschuldigen. Maar wat nog gekker is: Voskuil beweert dat hij heeft kunnen

vaststellen waar hij de foute voortzetting gekozen heeft, alsof er een Max Euwe-theorieboek bestaat over de winnende zetten des levens. Dat is een uitermate christelijk idee: leef volgens de zedenleer van Rome of Calvijn en het zal goed met je aflopen. De atheïst Voskuil is het hier ongetwijfeld absoluut mee oneens, toch laat hij blijken de pretentie van die christelijke erfenis niet van zich af te hebben kunnen schudden.

Dat blijkt eens te meer uit zijn behoefte ‘in het openbaar verantwoording af te leggen’. Ook dat idee stamt uit de kerk, hoewel Voskuil het zelf eerder uit de socialistische beweging met haar ritueel van zelfkritiek zal kennen. Maar een openlijke biecht is zinloos als er van de omstanders niet minstens begrip, zo niet vergeving verwacht mag worden. Daarin ligt voor een gewoon mens dan ook eerder de verklaring van Voskuils schrijfdwang: J.J. Voskuil zoekt een biechtvader en bij gebrek aan Roomsch geloof schrijft hij. Voor hem geen boete tijdens een voetreis naar Rome, geen vergeving door de paus, maar enige riemen papier. Er zijn vormen van flagellantisme die eenvoudiger zijn.

Maar voor wie telt die vergeving, voor wie is het van belang te weten welke zet tot een winnend eindspel had geleid? De auteur/hoofdfiguur heeft er niets meer aan, die weet alleen dat hij het anders had moeten doen, maar krijgt geen kans op herhaling. Die is weggelegd voor het nageslacht, het lezende publiek, mits niet al te bejaard, want dat kan nog leren van de ervaring van Voskuil/Koning en het beter doen. Anders gezegd: Voskuil wil een signaal, een wegwijzer nalaten. Als iets katholiek is, is het dat: proberen voort te bestaan na je dood, de grens met de eeuwige vrede oversteken, een levend monument voor jezelf oprichten, opdat je niet in vergetelheid en dus zinloosheid vergaat. Volgens dat pauselijke program blijkt Voskuil impliciet te schrijven, maar niet op bijbelse wijze. Hij verheft niet de Here, slechts zichzelf.

Kopieerlust

Voskuil is niet de enige van zijn generatie die met zeer herkenbare, autobiografische elementen werkt. Reve, ook in zijn Van het-tijd en zelfs in zijn Simon-periode, is een groot hergebruiker van het eigen bestaan. Voor wie een klein beetje zoekt, kost het nauwelijks moeite te achterhalen welke nog levende of indertijd werkelijke personen zich achter de figuren in *De Avonden* verschuilen. Annie Romein-Verschoor, een goede bekende van het gezin Van het Reve, had daarom zo de pest aan het boek. Zij vond dat Gerard zijn vader fors onrecht aangedaan had. Toch heeft die mening de ontvangst van *De Avonden* geenszins beïnvloed.

Met een klein beetje puzzelen is er een Avonden-wandeling door

Amsterdam te maken. Een tocht langs belangrijke plekken en huizen uit het Reve-oeuvre is geen enkel probleem. Ondanks dat wordt Reve anders dan Voskuil, *IM*-hagiograaf Palmen of *Nieuwe Revu*-realist Kees van Beijnum niet als een bij uitstek autobiografisch auteur gezien. Ten onrechte, er valt geen mus van het dak bij Reve of het is in werkelijkheid zo gebeurd. Maar Reve selecteert, hij beschrijft niet scrupuleus alles wat hij meemaakt, hij kiest, combineert, organiseert. De geselecteerde feiten en gebeurtenissen worden gebruikt om een thema vlees te geven. Dat is bij Voskuil op het eerste gezicht veel minder het geval. Daar lijkt het bijna kopieerlust des dagelijksen levens. Wat dat betreft is eerder Voskuil uitzonderlijk dan Reve.

De ‘grote roman’ is geen weergave van minuut tot minuut, van dag tot dag, van gesprek tot gesprek, van gebeurtenis tot gebeurtenis van de werkelijkheid. *Nooit meer slapen*, Hermans' in Finmarken spelende roman (1966), die teruggaat op een werkelijke expeditie met drie Noorse collegae uit 1961, is geen dagboeknauwkeurige opsomming van de talloze muggen, de spaarzame woorden en de weinige gebeurtenissen van die onderzoekstocht. En zo werd het boek ook niet gezien door critici en lezers. Dat hangt natuurlijk voor een deel samen met de Merlinistische tijd waarin de roman verscheen en waarin de nadruk sterk op een autonomistische, dus bijna anti-biografische lezing gelegd werd, maar minstens evenveel met het inhoudelijke karakter van het boek. Het boek gaat ergens over, heeft een filosofisch interessant thema en dat wordt verteld door en in het decor van de expeditie naar Finmarken.

Zo gaat Hermans altijd te werk. De Amsterdamse Wolkenkrabber komt herkenbaar voor in *De tranen der acacia's*, net zoals het Suikerhofje aan de Prinsengracht 375-385 de achtergrond vormt voor Hermans' boekenweekgeschenk, *In de mist van het schimmenrijk*. Direct terug te vinden locaties zijn bij hem even gebruikelijk als een zonder veel archiefwerk op te diepen autobiografische affaire aan de Groningse universiteit. Toch is Hermans geen historicus van het private bestaan, geen autobiografisch auteur. Elsschot, die nooit iets verzon, evenmin. Zelfs Wolkers en 't Hart, beiden uitbaters van de schrijvers goudmijn die hun eigen leven vormt, doet men onrecht als ze uitsluitend als optekenaars van het waar gebeurde, zelf beleefde beschouwt.

Wolkers' thema's, verzet tegen de christelijke erfenis, dood, seks en zo nog het een en ander aan bevrijding, speelden in de jaren zestig waarin hij opkwam, een belangrijke maatschappelijke rol. Ook 't Harts guerilla tegen geloof en kerk kan met enige fantasie als voor de tijd van verschijnen relevant gezien worden.

Al deze schrijvers, of het nou Elsschot is met zijn teleurstelling of kwalitatief op een heel ander niveau 't Hart met zijn anti-calvinisme, beoogden niet

slechts een verhaal te vertellen. Ze wilden meer dan een herbeleven door auteur en naderhand lezer van wat plaats gevonden had. Hun bedoelingen gaan dieper. Zij stellen, als elke kunstenaar, vragen. Niet of het spel anders had kunnen verlopen, maar naar het wezen van het spel.

Doorzien

Voskuils ambitie is dat niet, zoals hij tegen Hans Rooseboom zei. Hij is tevreden met een op schrift herbeleven van wat gebeurd is. Dat beweert hij althans. Of dat werkelijk het geval is, moet betwijfeld worden. Voskuil is intelligent genoeg om te beseffen dat zijn werkelijkheid zijn kleur heeft, ondanks zijn volledigheid een selectie blijft. Over de reacties van zijn collegae van het Meertensinstituut dat het hier slechts ‘Han's waarheid en visie’ betreft, zal hij daarom geenszins verbaasd zijn. Zijn series zijn geen papieren werkelijkheid zonder auteursingreep. Het zijn net als Du Perrons *Land van Herkomst* fictionele autobiografieën.

Voskuil beweert dat hij geen tendens nastreeft met zijn epische delen. Nonsens, dat doet hij wel. Hij suggereert dat hij het hele leven beschrijft en dat daaruit onontkoombaar blijkt dat vriendschap onmogelijk is (*Bij nader inzien*), of dat de mens zich in de onvrijheid van loonslavernij nooit kan ontplooien en door zich te verhuren altijd vuile handen maakt (*Het Bureau*). Voskuil hanteert een veel subtielere en dwingender tactiek dan de schrijvers van de klassieke roman. Ogenschijnlijk komt hij niet aanzetten met een bedoeling, een filosofisch thema. Hij geeft simpelweg de werkelijkheid weer, niet zoals hij die doorzien heeft, maar *die hij doorzien heeft* en waardoor hij de lezer meeslepend van de zinloosheid en onmogelijkheid van het bestaan kan overtuigen.

De schrijver Voskuil heeft onder of achter de werkelijkheid kunnen schouwen en daar dé diepe waarheid ontwaard. Die biedt hij nu, als een Platoons ziener, zijn publiek aan. Heel bescheiden, want hij klopt zich niet op de borst en adverteert geen program, maar impliciet aanzienlijk pretentieuzer dan welke generatiegenoot dan ook. Hij is niet alleen de drager van een roomse erfenis, hij is eveneens in het bezit van het gelijk der ideeën, hij kent waarheid en waarde. Beide eigenschappen zijn nogal in strijd met de geest der tijd. Desondanks schrijft Voskuil bestsellers. De verklaring daarvoor ligt in de democratie van het gewone, dagelijkse leven, want Voskuils stiekeme ambitie, een monument oprichten voor de grote ziener die de auteur is, blijkt absoluut niet exclusief voor de gekwelde folklorist. Uitgever en lezer zoeken zo'n zerk die tranentrekkend verwijst naar het eronder liggend, afgesloten bestaan. Uit verschillende motieven, maar met hetzelfde effect.

Eeuwig

Voor de uitgever draait het natuurlijk om de omzet, voor de lezer om de hoop bewezen te krijgen dat ook zijn eigen grauwe verhaal, zijn ogenschijnlijk zinloze tocht door het ondermaanse ergens goed voor is, eeuwigheidswaarde heeft. Daarom zoekt hij herkenning in het wellicht even onbenullige autobiografische van een ander, maar die is wel kunstenaar en dus in staat van het eigen niks een overwinning op de dood te maken. Die kans hebben we nog allemaal. Het is immers nooit te laat je artistieke zelf te ontdekken. Anton Dreesmann, veeleer bekend als magnaat of econoom dan als kunstzinnig voorloper, heeft deze postkatholieke ambitie tot existentieel programma uitgeroepen. Van het leven moest geprobeerd worden een kunstwerk te maken. Dat overleeft de tand des tijds en geeft bij gebrek aan religieuze richting zin aan het bestaan.

Maar het is niet de enige reden voor interesse in de *petit histoire* van de medeburger. Die belangstelling bestond altijd. Kijk naar de achttiende-eeuwse krantjes van Jacob Campo Weijerman en de pikante details over het leven van de auteur, zijn vrienden, tegenstanders en de groten der aarde blijken niet van de lucht. De interesse heette evenwel nieuwsgierigheid, was niet geheel netjes en behoorde in het slechtste geval tot de ondeugd der roddelzucht.

Gossip mocht niet; nog steeds niet, vandaar dat iedere quasi-intellectueel het excuus van de tandartswachtkamer achter de hand houdt. Dat kon indertijd niet zo makkelijk, al was het maar omdat de geneeskunst op een lager plan stond. Een uitweg kon gevonden worden in het goed vertelde verhaal. Herkenbaar, maar niet noodzakelijkerwijze te herleiden tot bestaande figuren en daarmee leidend tot ongezonde belangstelling en de zonde van kwaadsprekerij. Van Duinkerken bijvoorbeeld, blijkt uit de recente biografische studie van Polman, gaf de voorkeur aan de verhalen van Anton Coolen boven de autobiografie van Du Perron. Van Duinkerken wist verdraaid goed welke arts verstopt ging achter de wonderdokter in de Peelvertellingen. Hij was ongeveer kind aan huis bij Wiegersma. Toch waardeerde hij het fictionele ‘Mokumrealisme’ van Coolen aanzienlijk meer dan het slechts oppervlakkig verpakte eigen leven van Du Perron. Bij Coolen of Timmermans, aan wie hij de voorkeur gaf boven Elsschot, zat er altijd nog het excuus van het hoeft niet per se zo gebeurd te zijn. De vertellende fantast schept immers afstand tussen verhaal en werkelijkheid. De meegesleepte luisteraar is daardoor gevrijwaard van het zondigen in de geest.

Die angst kent de lezer en tv-kijker van de éénentwintigste eeuw niet meer. Hij kan niet meet zondigen, maar daardoor is hij ook meteen zijn kans op eeuwig leven kwijt. De behoefte daaraan blijft echter even onontkoombaar aanwezig als die aan roddelen. Vandaar het heilig verklaren van de autobio-

grafie en de automatisch daaruit volgende populariteit. De lezer is hooguit nog in overtreding tegen de goede smaak als hij de bedgeheimen van zijn idolen wil kennen. Uitgever en televisieproducent overtuigen hem er echter met gewiekste kieteling der vuigste lusten van dat zelfs dat een vergissing is. We mogen alles weten, moeten zelfs alles weten. Dat is geen ongezonde belangstelling, dat is bijna wettelijke plicht.

Secularisatie en commercie bieden een democratisch recht op openheid, een paspoort tot andermans privé-domein en daardoor tevens hoop op eigen verlossing.

Camiel Hamans (1948) is opgeleid als neerlandicustaalkundige en doceerde in die hoedanigheid onder meer aan de Universiteiten van Amsterdam, Leiden en Poznan. Verder was hij actief als concert-organisator, journalist en redacteur. Hij is nu directeur van de Anne Vondeling Stichting te Brussel, de organisatie die de PudAleden in het Europarlement ondersteunt.

A.F.Th. van der Heijden
Het gilde der Kleine Krabbelaars

BZZLLETIN: *Zoeken romanciers tegenwoordig minder vaak naar fictieve verhalen en/of personages en vallen ze in plaats daarvan meer dan voorheen terug op meer of minder vermomde eigen ervaringen en/of autobiografisch materiaal?*

A.F.Th. van der Heijden: ‘Ik voel me niet aangesproken. Of misschien daarom juist weer wel. Ik werk al ruim twee jaar aan een drieluik van romans, gebaseerd op de tragedies *Koning Oidipous* en *Oidipous in Kolonos* van Sophocles. De handeling is verplaatst van Thebe en Korinthe naar de hooliganmilieus van Rotterdam en Amsterdam. Het verhaal wordt verteld met alle middelen van de moderne thriller. Fictie over fictie, zou je zeggen. Tegelijkertijd kan ik me geen autobiografischer romanreeks voorstellen. Deze trilogie, bewoond door uitsluitend verzonnen karakters, is het voertuig voor mijn meest persoonlijke ideeën. Autobiografie puur dus, niet vertroebeld door ogenschijnlijk aan de eigen levensloop ontleende feiten en anekdotes.

A.F.Th. van der Heijden
(foto: Chris van Houts)

Hebben, zo bezien, de romans van *De tandeloze tijdeen* minder ‘puur’ autobiografisch karakter, omdat ze hier en daar zijn gestoffeerd met levensdata van de auteur? Mogelijk, maar dan alleen in zoverre als het sommige lichtgelovige en waarheidzuchtige lezers uitnodigt om de hoofdpersoon ten voeten uit met de schrijver te vereenzelvigen. Ook *De tandeloze tijd* is het vehikel voor mijn intiemste denkbeelden, en als zodanig honderd procent autobiografisch. De biografie van mijn ziel, door mijzelf opgetekend. (Een ander doet het niet voor je.) De romancyclus ontleent zijn autobiografische karakter in ieder geval niet aan mijn keuze voor het beschrijven van tijdvakken en milieus waarin ik zelf een deel van mijn leven heb doorgebracht. Deze voorkeur heeft uitsluitend te maken met de praktische omstandigheid dat ik mijn eigen tijd en mijn eigen *Umwelt* veel beter heb leren kennen dan mij ooit, via studie, met andere milieus of geschiedenisepisodes zou lukken. (Al vind ik deze laatste methode alleszins aanvaardbaar.) Zo ook ken ik mijn eigen leven beter dan welk ander leven ook, en vormt het een onuitputtelijke bron aan materiaal voor mijn romans. Maar met dat ‘onuitputtelijke’ blijft het oppassen, zeker wanneer men gezegend - of behept - is met een goed geheugen. De afspraak was immers dat des schrijvers zelfportret zou bestaan uit diens ideeën, onzichtbaar maar voelbaar aanwezig in de roman, en niet uit een aantal van diens antecedenten, levensdata en tics die toevallig bruikbaar bleken ter vervolmaking van het karakter van de hoofdpersoon.

Dat er steeds meer nauwelijks verhulde zelfportretten verschijnen die allerminst uit hoogstpersoonlijk ideeëngoed bestaan, maar wel degelijk uit een aaneenrijging van ‘spannende’, ‘onvervangbare’ persoonlijke ervaringen (zoals daar zijn: door oma betrapt worden bij de eerste zaadlozing, een traumatiserende onvoldoende ontvangen voor het meesterlijke tweede opstel, en het vroegtijdig door overvoeding zien doodgaan van de derde hamster), heeft te maken met de status van het schrijven zelf. ‘Een boek schrijven, dat zou ik ook nog wel kunnen.’ Iedereen heeft op school namelijk schrijven geleerd, niet alleen de daad van het schrijven zelf, maar ook het maken van een ‘thema’ of een opstel. De een houdt een dagboek bij, de ander schrijft een brief. Schrijven behelst zo op het oog geen uitzonderlijke tovenarij, zoals wel het geval is met fijnschilderij, het componeren van een strijkkwartet of de bouw van een hangbrug. Het is met schrijven als met voetbal: iedereen heeft als kind op straat balletje getrapt, zich uitgesloofd als vliegende kiep en buiten adem ‘hens!’ geroepen. Dus iedereen kan zich na deze leerschool een expert en een ingewijde wanen. ‘Wat ik niet allemaal heb meegemaakt, jongen, ik zou er een boek over kunnen schrijven. Man, man, man.’ En dat gebeurt, helaas, in veel gevallen dan ook. In het opstel hebben ze over hun vakantie geschreven, in de brief over hun huiselijke omstandigheden, dus - wat let je/m'n sletje - in het boek zal het gaan over haar hoogstpersoonliike seksuele ontwaken, liefst door de ratelende wekker van de incest, dan zit je altijd goed, en zorgt oom Vassallini voor de rest.’

BZZLLETIN: *Wanneer het inderdaad zo is dat schrijvers tegenwoordig minder fictie en meer als roman gepresenteerde egodocumenten publiceren, heeft dat dan te maken met de klaarblijkelijke voorliefde van een groter leespubliek voor verhalen waarin de auteur zelf herkenbaar aanwezig is?*

A.F.Th.: ‘In 1979 werd ik, bij het verschijnen van *De draaideur* (een korte roman over een bisexuele jongeman die zijn homoseksuele gevoelens in de liefde investeert en zijn heteroseksuele kant te gelde maakt als gigolo), voor de *Haagse Post* geïnterviewd door Jan Brokken. Toen uit het gesprek bleek dat we hier met fictie van doen hadden, en dat mijn eigen geslachtsleven anders in elkaar stak, zei hij: ‘Ik vraag me af of ik me als lezer dan niet bekocht moet voelen.’

Het is nooit anders geweest, en het zal nooit anders zijn. Het gros van de lezers zal zich de illusie van het ‘waar gebeurde’ ongaarne laten ontnemen. Het geldt niet alleen voor lezers. Zet in de tvgids dat een film ‘op feiten gebaseerd’ is, en je ziet de kijkcijfers stijgen. De realitytv speelt op deze behoefte aan onopgesmukte ‘echtheid’ in. Wat het boekenbedrijf betreft, heb ik de indruk dat eerder de uitgevers aan de honger naar de naakte werkelijkheid

tegemoet komen dan de schrijvers zelf. Er zal altijd een harde kern blijven bestaan van auteurs die de onvervangbare waarde van fictie inzien, en de verbeeldingskracht als belangrijkste instrument hanteren. Maar het almaar groeiende gilde van Kleine Krabbelaars daar omheen heeft, los van het mechanisme van vraag en aanbod, niets anders om over te schrijven dan de eigen persoon en het eigen leven. Het lijkt me onvermijdelijk dat uitgevers hier windhandel in zien.'

BZZLLETIN: *Heeft u als auteur zelf te maken gehad met die neiging van lezers om het romanpersonage te lezen als personificatie van de auteur?*

A.F.Th.: 'Het zit 'm al in de manier waarop lezers je, bijvoorbeeld na afloop van een voordracht, benaderen over je werk. Zelden zal iemand het zo formuleren: 'Wanneer Albert Egberts de relikwieën van de Heilige Canisius uit hun vitrine steelt, dan...' Nee, het is altijd: 'Als jij daar in Nijmegen die relikwieën gestolen hebt, dan zet je ze onder een glazen stolp op tafel, en geef je een feest. Waarom?'

Daarbij ontwikkelen lezers een voorkeur voor het toedichten, aan de schrijver, van nou juist de geniepigste, obsceenste, meest perverse wapenfeiten van de hoofdpersoon. Auteurs die niets anders hebben om over te schrijven dan hun eigen zielige verongelijktheid, hoor je wel eens zeggen dat ze iets gruwelijks 'van zich af geschreven' hebben. Auteurs van overtuigende fictie schrijven de gruwelijkheden 'naar zich toe', kennelijk.'

BZZLLETIN: *Wat te denken van de ongegeneerde manier waarop sommige auteurs en uitgevers gebruik maken van de gebleken interesse van lezers voor - al dan niet verzonnen - 'persoonlijke problemen' van auteurs?*

A.F.Th.: 'Het ziet ernaar uit dat de lezeressen van sleutelgatbladen als *Story, Privé* en *Weekend ook* wel eens een sleutelgatboek willen lezen. Het verschil is dat ze in hun bladen aan de levens van gevestigde Bekende Néanderthalers snuffelen, terwijl de schrijfsters van sleutelgatboeken nog, via het sleutelgatgehalte van hun boeken, Bekende Néandertaalsters moeten worden. En verdomd, ze worden het in veel gevallen nog ook.

Moeten we dat nu allemaal zo erg vinden? Raakt de literatuur in de verdrukking door deze softporno biechtpulp? Natuurlijk is het zuur te merken dat reclamecampagnes voor onversneden realistische bekentenislectuur steeds agressiever worden, met ternauwernood bedwongen minachting voor alles wat ontsproten is aan de verbeeldingskracht, dat verfijnd-menselijke instrument bij uitstek. Maar ach, ik kan me, met inschakeling van een minimum aan verbeeldingskracht, ook heel wel voorstellen dat men hier te lande bin-

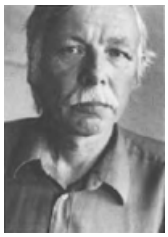
nen vijf jaar zo door en door verzadigd is van al dat slecht geformuleerde geweeklaag dat goedgeschreven fictie weer voor kortere of langere tijd de hype is. Als ik Schrijversvakschool 't Colofon was, zou ik alvast een omscholingscursus voor een te verwachten overschot aan bekentenisdames opzetten. Fictie kan straks zijn gang naar de beurs beginnen.'

Amsterdam, 12 januari 2000

A.F.Th. van der Heijden (1951) debuteerde in 1978 onder het pseudoniem Patrizio Canaponi met Een gondel in de Herengracht. *Sinds 1980 werkt hij aan* zijn grore *romancyclus De* randeloze rijd, *waarvan tot 1996 zeven titels verschenen. In het najaar van 2000 verschijnt het eerste deel*, Moeilijke voeren, *van een nieuwe romantriptiek,* 'Homo duplex', *waarvan de overige delen in 2001 zullen verschijnen*.

Louis Ferron
Riaggisering en verrundering

Ergens tussen J.J. Rousseau en Karl Marx moet er een adertje zijn geknapt in het neurologisch weefsel van de westerse geschiedenis. Twee wereldoorlogen en ettelijke volkerenmoorden waren er het gevolg van. Van de geschiedenis schijn je niks te kunnen leren en dat klopt ook wel als je vervolgens merkt dat ‘de generatie van '68’ de in de negentiende eeuw opgedane leerstelligheden nog eens braafjes herhaalde. Het Marxte en Hegelde dat het een aard had. Eenieder ging in Frankfurt ter school. Nu echter niet met, ruw geschat, honderdmiljoen doden als gevolg, maar de totale verrundering van de westerse samenleving. Zoals pas goed zichtbaar wordt, nu die ‘achtenzestigers’ zich in hun driedelige pakken hebben teruggetrokken. Over die verrundering (helaas niet over de verantwoordelijken) schijnt het hier te moeten gaan.



Louis Ferron
(foto: Chris van Houts)

De Verlichting praatte ons aan dat wij allen gelijk zijn. Voor de wet. Maar dat laatste was een nuance die de tot emancipatie geneigde massa maar al te graag over het hoofd zag. Hegel leerde ons de onstuitbare en dus te determineren gang van de geschiedenis. In combinatie leverde dat ons Marx.

Spuit elf druppelde na in de gedaante van brandweerman Freud die, hoe gelijk we ook waren, ons allen van een uniek individueel bepaald driftleven voorzag dat ons, paradoxaal genoeg, van onze individuele verantwoordelijkheid beroofde omdat onze unieke jeugd, behalve dus heel interessant, ook nog eens een excuus vormde voor de onverantwoordelijkheid waarmee we onze latere levens wensten in te richten.

Het zijn wellicht oppervlakkige waarnemingen, maar het is nu eenmaal inherent aan die door bovengenoemde heren opgeroepen emancipatie en de daaruit voortvloeiende massaficatie, die dergelijke oppervlakkige waarnemingen de kracht van een oergebeuren geven. Dat oergebeuren op zijn beurt vormt de niet meer ongedaan te maken bevestiging van het gelijk van die oppervlakkigheid.

Om me meer specifiek tot het onderwerp te bepalen:

Volgens de laatste loot aan de stam van het negentiende-eeuwse waandenken, Joseph Beuys, is iedere mens een kunstenaar. Waarom ook niet als gelijkheid het credo is? En waarom ook niet als we allemaal over unieke persoonlijkheden beschikken? Loop één keer het RIAGG binnen en het wordt je bevestigd. Loop één keer met een piercing in je eikel een televisiestudio binnen en idem dito.

We zijn uniek én gelijk. En voor het marktdenken, dat geen denken is, maar

een onbelemmerd verkeer van geld- en warenstromen, komt dat goed gelegen. Iedereen is dan producent én consument. Met een maximale geldcirculatie als gevolg. De afgeroomde winsten komen, zoals altijd al het geval was, wel weer bij die enkelingen terecht die altijd al cynisch genoeg waren om dit mechanisme ten volle uit te buiten.

De literaire markt in het bijzonder:
Mijn leven is zo interessant als het jouwe. Maar omdat ik uniek ben, is het mijne interessanter. Mijn materiaal is mijn jeugd en de daaruit (hopelijk) voortvloeiende volwassenheid. En hier is mijn boek: mijn ‘biografie’ omdat ik mens ben, mijn ‘roman’ omdat ik kunstenaar ben.

Door de Riaggisering van de samenleving is bepreekbaarheid het hoogste goed geworden: een handelsgoed. We nemen dus graag kennis van elkaars wedervaren in de hoop dat ons eigen wedervaren daar ‘interessanter’ bij afsteekt. En hebben we bij het Riagg ook niet geleerd dat gevoel belangrijker is dan, pakweg, kunde, inzicht, kennis of noem nog maar een paar eigenschappen die de ene mens per definitie van de andere onderscheiden en dus een hiërarchie in stand houden? Want waar hiërarchieën in stand worden gehouden daar is sprake van handelsembargo's en die zijn slecht voor de economie... de emotionele zowel als de financiële.

De geest van '68, Riagg, televisie, internet en een zich aan deze emancipatie aanpassende pers in vereniging hebben ons gebracht tot waar we nu zijn: Connie Palmen is een filosofe en van Lulu Wang *e tutti quanti* doet het er niet meer toe wat ze is. In al deze gevallen gaat het om gevoelvol geleuter voor een al even gevoelvolle markt. Het wordt gelezen. Het gaat immers om de ervaring van een unieke mens, verpakt in het welzijnsjargon van sociaal werkers, moderne dominees en andere goeroes. Het gaat om ervaringen die ons door diezelfde beroepsgroepen zijn aangepraat. Het loflied op de onderbuik, ook als die zich in de hersenen bevindt.
Wat zul je nog het werk lezen van iemand die kennis, studie, verworven inzicht en vakmanschap als vaak moeilijk te volgen beginselen voor een roman of autobiografie hanteert? Moeite en inspanning staan een vrije uitwisseling van geld en gevoelens in de weg. Moeite en inspanning zijn de laatste bastions die de hiërarchieën in stand houden en die willen we niet meer.

P.S.
In boven aangegeven zin beschouw ik de uitnodiging van dit blad on een bijdrage aan dit nummer te leveren als een regelrechte belediging. Van

redactiewege had men gesignaleerd dat ik de laatste jaren een aantal autobiografisch getinte romans had geschreven. Of die ‘omslag’ misschien iets te maken zou kunnen hebben met ‘een bewuste keuze’ met het oog op ‘de voorliefde van het grotere leespubliek voor verhalen waarin de auteur zelf herkenbaar aanwezig is’?

Men wil het mij natuurlijk niet toedichten. Maar mij met het bestaan van dit soort motieven alléén al lastig te vallen vind ik van een stuitende ordinairiteit.

Als de redactie mijn werk gelezen zou hebben, dan zou ze gezien hebben dat mijn ‘autobiografische romans’ zich naadloos voegen in het geheel van mijn ‘fictionele’ romans. Ze vormen er de voetnoten bij. Niet omdat ik mijn persoonlijke leven interessant acht, want dat is het niet. Maar eerder omdat die voetnoten de lezer - althans díe lezer die nog met enige educatie is gezegend en met mij een belangstelling deelt voor de complexiteit van de werkelijkheid zoals die in mijn romans wordt aangestipt - nog maar eens met de neus te drukken op het feit dat het allemaal nog ingewikkelder is dan ik zichtbaar heb kunnen maken. Dat laatste met de moeizaam verworven middelen die de zichzelf serieus noemende schrijver ten dienste staan: distantie, vormvermogen, sociaal en psychologisch inzicht en bovenal een diepe afkeer van een discussie die je tot in de advertentiebladen zoals *Vrij Nederland* ziet. opbloeien.

Louis Ferron (1942) is schrijver. Onlangs verscheen van hem de roman
De oefenaar.

Allard Schröder
Waar gebeurd!

Jaren geleden las ik een weemakend kerstverhaal dat ik hier maar zal samenvatten, want met de complete tekst zou ik niemand willen vervelen. De pastoor van een parochiekerkje op het platteland studeerde in de kersttijd altijd met een aantal amateurs de muziek voor de nachtmis in. Vals koor met teveel sopranen, alten die de tenorpartij moesten zingen en een lekkend orgel. Dat soort dingen. Toen er een beroemde zangeres in het dorp kwam wonen, wilde ze graag met Kerstmis in de kerk zingen. Er kwam een zuiver zingend koor, het orgel deed het en de zangeres zong goddelijk. Na Kerstmis liet de hemel via zijn ondoorgrondelijke wegen aan de pastoor weten dat men daarboven de volgende keer toch maar weer liever het valse koor en het lekkende orgel had, omdat de al die stemmen die zo graag wilden wat ze niet konden eigenlijk zoveel ontroerender en oprechter klonken dan de grote zangeres en haar professionals.

Hier op aarde deelt men deze hemelse voorkeur voor het kleine en de goede bedoelingen, zeker ook in de literatuur. Sinds met de openlijk verfoeide, maar stiekem bewonderde elitecultuur is afgerekend en de egalitaire samenleving zich tot veler tevredenheid in onze hoofden heeft geïnstalleerd, heeft het ‘eerlijke’ een streepje voor op al dat andere, dat zich aandient met ‘verfijning’, ‘gelaagdheid’, ‘vormschoonheid’ of verwijzingen naar andere literatuur. Alom heerst er nu achterdocht, ja zelfs dédain jegens alles wat brille, bedrevenheid of intelligentie verraadt. Het ‘literaire’ wordt verbonden met de verdachte wereld van de verbeelding, die immers niet echt is, niet ‘geleefd’ en daarom ook niet ‘eerlijk’. Die achterdocht speelt alleen op als het publiek zeker weet dat het bedot wordt, als het merkt dat het ‘geliteratureluur’ of ‘woordkunst’ krijgt voorgeschoteld - voor de rest laat het zich graag allerlei verzinsels op de mouw spelden, zolang die maar ogen alsof ze voor hetzelfde geld ‘waar gebeurd’ hadden kunnen zijn.

De media, trouwe volgers van de publieke smaak - al willen ze het van zichzelf niet weten - hebben dat gezien en overgenomen. Het ‘waar gebeurde’ is dan ook overal. En omdat de werkelijkheid niet altijd boeiende programma's of artikelen oplevert, wordt ze leuker gemaakt dan ze is. Geen mens die zich eraan stoort; ook wanneer wat als werkelijkheid wordt opgediend totaal uit de duim gezogen is, stopt het publiek niet met kopen en kijken, omdat het vaak al voldoende is dat het boek of programma ‘uit het leven gegrepen’ is of ‘werkelijk zo had kunnen gebeuren’. *Real fiction*. Het autobiografische - bij elkaar gelogen of niet - is dan ook familie van het goede oude realisme, van kunst die het leven weergeeft zoals iedereen gelooft dat het werkelijk is;

het valt samen met de belangstelling voor andermans leven die bij een egalitaire samenleving als de onze hoort. We zijn niet alleen nieuwsgierig naar onze buren, maar we willen ook graag weten of die iets te verbergen hebben. Dit leidt tot de eerste conclusie: Het ‘ware’ verdient de voorkeur boven het ‘verzonnene’.

Nu is de autobiografie een oud en eerbiedwaardig genre, waarin al naar hartelust gefabuleerd en gelogen werd toen het realisme als artistieke doctrine nog niet eens bestond. Lees het leven van Benvenuto Cellini er maar op na en je weet dat et aan fantasten nooit gebrek is geweest. Naast - onder meer - de serieuze autobiografie of de memoires, geschreven met eerbied voor de feiten, bestaat al even lang de half-autobiografie, die feiten met verzinsels versnijdt zonder dat de lezer weet wat het één of wat het ander is. In onze tijd gaf *Ik, Jan Cremer* een belangrijke impuls aan dit genre, die blijkens de populariteit van Lulu Wang en Connie Palmen nog lang niet is uitgewerkt.

De tweede conslusie luidt dan ook: Het ware hoeft niet per se waar te zijn, als het maar waar lijkt. Toch is et een verschil met vroeger. Het tweede-rangse, dat ooit zijn plaats kende, wil nu ook op de eerste rang zitten en literatuur heten, al is het nog zo erbarmelijk geschreven. Het grote publiek en de media vinden dat geen bezwaar, zij hebben dat literaire altijd al als iets gezien dat het eerlijke, het authentieke in de weg zit. ‘Een onopgesmukt relaas’ heeft de voorkeur; liever een dilettant dan een professional.

Voor menige tijdgenoot met schrijfambities is het eigen leven en het ergs dat hij daarin heeft meegemaakt het grootste, maar helaas ook het enige onderwerp dat hem bezig houdt. Zijn belevenissen hebben hem zo hevig aangegrepen dat hij ze de wereld wil tonen. Omdat et genoeg van deze startende auteurs rondlopen die, geheel ondersteboven van zichzelf, geloven dat het in het schrijven erop neer komt dat je ‘je emoties uitdrukt’, is het niet vreemd dat er nogal wat autobiografica naar de uitgeverijen worden gestuurd. Uiteindelijk wordt daarvan toch maar een gering deel gepubliceerd. Dat het lijkt alsof de boekhandel overstroomd wordt met literair narcisme is dan ook gezichtsbedrog. Het aantal egodocumenten lijkt alleen maar zo groot, omdat er naar verhouding meer aandacht aan besteed wordt dan aan ‘reguliere’ literatuur. De audiovisuele media, die door de omroepwet verplicht worden iets aan de letteren te doen, kunnen bijvoorbeeld van schrijvers als Tonnus Oosterhof, Marie Kessels of Kees Ouwens geen programma maken dat redelijke kijkcijfers haalt. Bovendien voelen ze zich onbehaaglijk in gezelschap van het literaire. Liever dan zijn boeken heeft men het leven van een schrijver. Wanneer Joost Zwagerman een vraaggesprek toestaat aan *Marie-Claire* gaat dat natuurlijk niet over literaire zaken en als Hanif Kureishi hetzelfde doet in de *Elle* gaat het over zijn echtscheiding, niet over zijn boeken. Iets dergelijks levert een ‘sappiger’ stuk of programma op dan al

dat literaire gedoe, vooral als de auteur drinkt, hoereert, van zijn vrouw of vriend af is of een boeiend kantoorleven heeft; en wie in een ‘roman’ zijn strijd tegen een nare ziekte behandelt of het verlies van een dierbare betreurt, kan meteen aanschuiven bij de talrijke praatprogramma's die over die onderwerpen gaan.

De derde conclusie: Het persoonlijke is makkelijker over het voetlicht te brengen dan het literaire.

Hieruit kan niet worden afgeleid dat het autobiografische ook in de boekhandel in de meerderheid is. Dat valt wel mee. Het is wel vervelend dat de mindere literaire kwaliteit geen bezwaar vormt. Dat bleek nog eens uit een kritiek die Monica Soeting in *Trouw* van 23 oktober van het vorige jaar publiceerde. Het besproken boek beschreef een geval van dementie in de familiekring van de auteur, maar deze had in de ogen van de recensente de fout begaan haar boek in navolging van Connie Palmens *I.M.* een roman te noemen zonder te beseffen ‘dat critici voor romans andere criteria laten gelden dan voor een persoonlijk relaas.’ Wanneer het boek als waar gebeurd zou zijn gepresenteerd hadden ‘we’ volgens Soeting ‘haar boek boeiend en aangrijpend kunnen noemen, en zelfs indringend.’ Nu konden we dat niet. Als de auteur in kwestie dus eerlijk voor haar ellende was uitgekomen, had ze zich over vorm en stijl niet hoeven te bekommeren.

Zoiets vermoedde ik al.

Dit standpunt heeft een keerzijde. De roman wordt, als we Monica Soeting mogen geloven, door de kritiek veel strenger beoordeeld dan de autobiografie. Dat draagt ertoe bij dat de verheven status van dit genre nog meer wordt opgeblazen. Aangezien het publiek ook in de literatuur het beste van het beste eist, kiest het voor het genre met het grootste prestige, de roman; maar het wil wel graag een inhoud die het meest boeit. Vandaar dat Connie Palmen de autobiografie als roman heeft bedacht. Die moet dan wel ‘vlot geschreven’ zijn in een ‘meeslepende stijl’, waarbij de schrijver ‘zichzelf niet spaart’ en ‘open over zichzelf’ is.

Door de uitgevers, de boekhandel en de publiciteit wordt thans aan het flodderigste egodocument evenveel literaire waarde toegekend als aan een roman of dichtbundel met een hoger soortelijk gewicht. Deze literaire inflatie is sneu voor menige voortploeterende romancier, maar voor de beschrijver van het eigen schriele bestaan mooi meegenomen - zo kom je ook als tweederangs auteur even op de eerste rang te zitten.

Stelling vier luidt dan ook: Een geheel of ogenschijnlijk autobiografisch getint relaas is aantrekkelijk voor schrijver en lezer en derhalve ook voor de uitgever, media en handel.

Is dat erg? Ik zou het niet weten. Ik heb me er altijd eerder mee vermaakt, dan dat ik me eraan heb gestoord. Er verschijnen zoveel ‘literaire’ boeken dat

het niet meer dan logisch is dat daar ook veel minder werk bij zit, dat niettemin goed verkoopt. Het is wel vervelend dat die in de handel de boeken, die ik misschien zou willen lezen, aan het oog onttrekken en uiteindelijk uit de winkel duwen, maar dat heeft weer als voordeel dat ze eerder in de ramsj opduiken.

Alleen, dat aan de autobiografie van meet af aan geen hoge eisen hoeven worden gesteld, dat vind ik geen goede gedachte.

Allard Schröder is schrijver. Hij publiceerde de verhalenbundel Het pak van Kleindienst *(1996) en de romans* De gave van Luxuria *(1989)*, De muziek van de zwarte toetsen *(1991)*, Raaf *(1995) en* Grover *(1999)*.

Arie Storm
Dit boek beschouw ik als een watermeloen
Over herkenbaar proza

Soms mag ik in een cultureel centrum of in een literair café voorlezen uit eigen werk. Ik vind dat leuk om te doen en bovendien krijg ik ervoor betaald. Mijn werk leent zich er ook goed voor: het is scherp, geestig en mijn zinnen hebben een heel krachtig ritme. Ik kan dat ook heel goed, voorlezen. Ach, laat ik er niet langer omheen draaien: met mij haalt u een topact in huis. Maar, en dat wil ik de organisatoren van literaire avonden toch even op het hart drukken, je krijgt als je mij uitnodigt niet méér dan je bestelt. Ik bedoel: je krijgt een schrijver die keurig uit eigen werk voorleest en die na de pauze netjes de vragen van het publiek beantwoordt, zolang die vragen tenminste betrekking hebben op zijn werk. Iets persoonlijks krijgt u van mij niet te horen. Ik zeg niks over mijn overleden zusjes, over mijn door wiegendood gestorven baby's, over mijn jonggestorven echtgenotes, over mijn verleden als alcoholist, over hoe ik mijn zware depressies met pillen weet te onderdrukken, over mijn wonderbaarlijke herstel van al die enge ziektes die ik heb gehad, of over mijn huilmomenten. Ook vertel ik niet over de tijd dat ik in een gesticht heb gezeten, over hoe ik nog een tijdje zelf een psychoanalytische praktijk heb gevoerd, over mijn incestervaringen, over mijn jeugd op het Groningse platteland, over die keer dat ik een bank heb overvallen, of over de dood van mijn hond en mijn kerstbomenverzameling. Verder maak ik geen melding van mijn autistische broertje of over mijn affaire met een wilde zigeuner, en ook doe ik geen kunstjes in die zin dat ik laat horen hoe ik heel vlug woorden, wat zeg ik: hele zinnen, uit mijn hoofd achterstevoren kan uitspreken. Verwacht van mij ook niet dat ik iets zeg over het oorlogsverleden van mijn ouders. Ik ben wel altijd bereid om te bekennen dat ik in mijn literaire voorkeuren, net als Nabokov was, volstrekt homofiel ben; er wordt in Nederland vaak heel slecht geschreven, vooral door vrouwen en door Arthur Japin.

Het hoge woord is eruit en nu ga ik door ook: ik geef les aan Schrijversvakschool 't Colofon en in veel van het daar geschreven beginnersproza zie ik alles terug van wat Anna Enquist, Margriet de Moor, Lulu Wang, Connie Palmen, Pauline Slot, Charlotte Mutsaers, Arthur Japin en Nelleke Noordervliet in hun romans doen. Het is helemaal niet nodig dat ik daar les geef: de meeste studenten doen alles al precies zoals Anna Enquist c.s. het doen en door het opvolgen van mijn adviezen ontneem ik ze alleen maar de mogelijkheid een bestsellerauteur te worden. Die studenten van mij zijn in zekere zin, net als ik, idealisten: ze willen dat wat ze al heel goed kunnen, na-

melijk Enquist-proza schrijven, afleren om een auteur in de marge te worden. Daarom draai ik de zaak nu eens om en bied ik een alternatieve cursus aan voor al diegenen die denken dat ze het níét in zich hebben. De cursus heet: Hoe schrijf je Enquist-proza?

Eerst nog even een woord vooraf: de genoemde auteurs horen er echt allemaal bij, al heb ik het dan voor het gemak in de rest van dit stuk over Enquist-proza. Ik maak deze kanttekening, omdat ik het niet helemaal eerlijk vind om uitsluitend Enquist als voorbeeld op te voeren, daar zo ongeveer heel weldenkend Nederland (op haar tienduizenden lezeressen na natuurlijk) vindt dat ze niet kan schrijven. Maar een paar van de andere genoemde auteurs hebben zowaar een serieuze literaire status, terwijl ze toch echt óók Enquist-proza schrijven. Van bijvoorbeeld Nelleke Noordervliet schijnt niemand te weten dat ze niet kan schrijven (of er is een algeheel verdringingsproces gaande; hier spreekt de psychoanalyticus in mij), en dat terwijl W.F. Hermans al in 1987 voor haar proza waarschuwde. Naar aanleiding van haar roman *Tine, of de dalen waar het leven woont* (een krankzinnige titel; deze Tine was overigens de vrouw van Multatuli) schreef hij:

> Het spijt me best verschrikkelijk, maar het moet me van het hart dat deze historische roman, vrees ik, ondanks alle goede bedoelingen, best wel niet zo erg best is uitgevallen.
> Van een negentiende-eeuwse vrouw die grote offers aan haar man bracht en, zoals uit haar brieven blijkt, heel wat meer in haar mars had, grootmoedigheid vooral, dan Nelleke Noordervliet heeft kunnen ontdekken, veranderde de romancière haar in een laat-twintigste-eeuws mevrouwtje dat de Libelle heeft gelezen, naar haar ‘eigen identiteit’ op zoek is zoals het hoort, en zich, heel banaal, wil laten scheiden omdat haar man met een ander gaat.

Uit het geval-Noordervliet blijkt dat je mét Enquist-proza toch ook echt een heel belangrijk iemand kunt worden in de literatuur. Zo begon zij een tijdje terug een van haar columns in *de Volkskrant* (14-2-2000) met de opmerking dat ze ten behoeve van de subsidieverdeler een bepaalde roman moest beoordelen. Inderdaad, ‘moest’, staat er. Moeten wij dus begrijpen dat Noordervliet iemand is waar je niet omheen kunt? Wil ze eigenlijk geen boeken beoordelen maar wordt ze ertoe verplicht? Door wie dan? Ik laat deze kwestie verder rusten, maar wil nog wel kwijt (en daarmee overtreed ik een van mijn eigen regels) dat ik bij het lezen van deze opmerking van Noordervliet even een huilmoment had.

Laat de tranen stromen

Goed, de cursus. Hoe schrijf je Enquist-proza? Met het citaat van Hermans bij de hand - en aangevuld met wat andere voorbeelden - kunnen we al drie kenmerken opsommen:

Eerste kenmerk. Bij het schrijven van Enquist-proza (in dit geval dus succesvol beoefend door Noordervliet) gaat de auteur hinderlijk eigentijds taalgebruik niet uit de weg, zie de eerste zin van het Hermans-citaat. Hermans geeft twee stijlbloempjes uit Noordervliets *Tine, of de dalen waar het leven woont*. Stijlbloempje een, Tine zegt tegen dochter Nonnie: 'En ons leven is best tweederangs.' Stijlbloempje twee, Noordervliet geeft Tine de volgende mening over Douwes Dekker in de mond: 'Hij heeft best gelijk als hij zegt dat we hem in de steek hebben gelaten.' 'Best wel', 'ik heb dan zoiets van', 'het leven is een uitdaging' en 'hij heeft ons in de steek gelaten' is in dit proza volledig geaccepteerd. En de stijl vertaalt zich in de inhoud: 'je eigen identiteit' is heel belangrijk.

Tweede kenmerk. Maak van de hoofdpersonen slachtoffers. Of vrouwen (de hoofdpersoon kan overigens - sporadisch, maar toch, het geeft je een zekere vrijheid - ook een man zijn: zie Noordervliets *Uit het paradijs*, maar het mechanisme blijft hetzelfde), of vrouwen dus nu wel of niet iets in hun mars hebben, zorg er altijd voor dat ze voortdurend heel erge dingen overkomen waar ze zelf volstrekt niets aan kunnen doen. Sla, kortom, de hele handeling van je verhaal dood door een volledig willekeurige terreur los te laten op het leven van je hoofdpersoon. Heel soms laat je de personages voor iets kiezen, maar dan grijp je meteen weer als een echte sadist in, zodat de vrije wil van het hoofdpersonage in de kiem wordt gesmoord. Personages in Enquistproza huilen dan ook heel vaak en dus niet alleen als we het dramatische hoogtepunt van de roman hebben bereikt, maar gewoon altijd. Ook de bijpersonages zijn constant in tranen. Even wat voorbeelden uit het werk van Anna Enquist zelf. *Het geheim*, p. 14: 'Hij stond op en rekte zich uit. Het liep tegen achten en toch was de hemel zo stekend blauw dat zijn ogen ineens vol tranen stonden.' P. 30: 'De tranen blijven stromen; heel lang duurt het voor Wanda tot rust komt.' Enzovoort. (Oefening: bestudeer de plot van *Het geheim* van Anna Enquist. Hier alvast een samenvatting: het broertje van de pianospelende hoofdpersoon is een mongooltje, haar vader overlijdt aan longkanker, die vader blijkt overigens helemaal niet haar vader te zijn want dat is de oude joodse muziekleraar die in de oorlog is weggevoerd, de hoofdpersoon vindt een vriend maar die is homo, wanneer ze uiteindelijk met een andere man trouwt dwingt hij haar te kiezen tussen hem en haar carrière, ze kiest uiteindelijk voor haar carrière maar kan dan vervolgens - hier grijpt de sadist in - geen piano meer spelen omdat ze wordt getroffen door een spier-

ziekte. Beantwoord de volgende vraag: is de hoofdpersoon door haar eigen gedrag in de problemen gekomen of kan ze nergens iets aan doen?)

Derde kenmerk. Daar kan ik kort over zijn: voer alle problemen uiteindelijk terug op, heel banaal, telatieproblemen. Zie Noordervliets behandeling van een op zichzelf interessant historisch gegeven.

Een geblakerde karbonade

Met deze eerste drie kenmerken komen we een heel eind, maar we zijn er nog niet. De volgende drie kenmerken hebben met stijl te maken.

Vierde kenmerk. Gebruik veel beeldspraak. Doe dit niet zo virtuoos als Marcel Proust deed (lees zijn werk maar liever helemaal niet), maar kies altijd voor rammelende, niets verklarende metaforen en vergelijkingen. Openingszin (het visitekaartje, nietwaar) van *Het geheim:* 'De vleugel hing in de lucht en tekende zich als een geblakerde karbonade af tegen de besneeuwde bergtoppen.' Een sterke vergelijking: de vleugel (dat is een piano) is meteen teruggebracht tot iets huiselijks als een geblakerde karbonade en de poëzie van deze vergelijking zit 'm in de creatieve gedachte dat geblakerde karbonades de neiging hebben zich tegen besneeuwde bergtoppen af te tekenen. Hoe langer je erover nadenkt, des te onbegrijpelijker wordt het - en dat is een teken dat het met je beeldspraak wel goed zit.

Vijfde kenmerk. Verwerk veel poëzie in je proza. Je kunt je toevlucht nemen tot oprecht sinterklaasrijm ('zo kan ze doorzingen zonder dat iemand het hoort, zonder dat papa haar stoort'; *Het geheim*, p. 19) of ook aansturen op pathetische woordherhaling. Zie bijvoorbeeld bladzijde 9 van *Het geheim*, waar we het volgende aantreffen: '*te-doenk, te-doenk',* 'Het is verloren, verloren', 'niet als eerst, niet als eerst' en 'er is geen lucht, geen lucht'. Bestudeer voor dit stijlmiddel ook *Hertog van Egypte* van Margriet de Moor ('net als vroeger, net als vroeger'; p. 17, of, iets subtieler, al op pagina 7: 'dat soort dingen' gevolgd door zes regels verder 'dat soort mensen'). Overbrug op poëtische wijze binnen één zin grote afstanden in de tijd. Twee voorbeelden uit *Hertog van Egypte*. 'Ze spert haar ogen open en herinnert zich die speciale manier van vertellen van hem, theatraal, op effect berekend, die haar weliswaar in het geheugen gegrift staat, maar die haar nu, na maanden van stilte, verschrikt.' (p. 17) En: 'Maar het leven bestaat ook uit voortekenen en toen Lucie dankbaar van hem opstak, die middag in de kroeg, zat het er dik in dat hij de daaropvolgende zestien, zeventien jaar met haar in zijn slee door het dorp zou rijden, eerst met haar alleen, en later met twee, drie kleintjes achterin en vaak genoeg ook een aangehaakte trailer waarin een paar ongeruste paarden naat Delden of naar Zwolle worden getransporteerd.' (p. 14) Merk ook die paarden op die met aangehaakte trailer en al achter in de auto wor-

den gedeponeerd. (En, weer een leermoment, dieren hebben ook gevoelens, of zelfs voorgevoelens.)

Zesde kenmerk. Heel belangrijk: kleur, kleur en nog eens kleur. ‘Als je goed om je heen kijkt zie je dat alles gekleurd is,’ constateerde de wijsgeer en natuurwetenschapper K. Schippers al. Alles heeft een kleur (grijs, wit, blauw, Blauwbaard), dus schrijf dat ook op. Anna Enquist geeft hier een mooie demonstratie van op de twee openingspagina's van *Het geheim*. Daar is sprake van ‘het zwartgelakte hout’, ‘een grijze deken’, ‘de gele hijskraan’, ‘blauwe bloemen’, ‘grijze steen’, ‘de smalle zilverstreep van de rivier’ (poëtisch), ‘witte gordijnen’ en ‘korenblauwe jassen’. Kleur dus, heel belangrijk.

Wiegen, zuigen en zingen

De volgende kenmerken gaan over vertelperspectief, menselijkheid en het gebruik van de grammaticale tijdsvorm.

Zevende kenmerk. Zorg ervoor dat het vertelperspectief altijd onnavolgbaar in elkaar zit. Alwetende verteller, ikfiguur, een ‘hij’ of een ‘zij’: alles wordt door elkaar gebruikt, zonder aankondiging, zonder overgang, net zolang tot niemand meer weet wie wat denkt en waarom. Bij het beschrijven van bijvoorbeeld een bevalling spring je heen en weer tussen alle aanwezigen bij de bevalling, zelfs neem je als auteur even een kijkje in het hoofd van de pasgeborene (of zelfs nog ongeborene) zelf. Dat laatste doe je natuurlijk in poëtisch en zelfs onbegrijpelijk taalgebruik (ik noem dit het *alien*-perspectief). *Het geheim*, p. 11:

> Uitdijen en vervloeien waar geen weerstand meer bestaat. Het hoofd rondt zich, er is een knakken en kraken bij elke beweging. Een intens ongenoegen diep van binnen, de kern. Een gemis dat de mond wijd opentrekt, een verlangen dat een schreeuw wordt. Schrik. Stilte. Dan weer de pijnlijke leegte die uitgekrijst moet worden. Brullen, slaan met de nieuwe handen door de lucht, zo ijl, zo gemakkelijk. Slaan tegen dat zachte en warme, de mond voegen om wat daarvoor gemaakt is, beuken en slaan, slaan, slaan tot de leegte volloopt met vervulling van wiegen, zuigen en zingen.

Let op dat ‘slaan, slaan, slaan’, het ‘knakken en kraken’, de ‘nieuwe handen’ en ‘de leegte’ die ‘volloopt met vervulling’. Hier wordt een kind geboren, wij kunnen erbij zijn, James Joyce kan er een puntje aan zuigen. Enquist laat deze passage terecht volgen door een witregel, en na de witregel zegt Emma (de moeder) trots: ‘Ze drinkt.’ Ik heb als lezer een huilmoment en ook de vader staat erbij terwijl hij zijn ‘bril schoon[veegt] met zijn zakdoek’ (tranen,

geen rondspattend zog). Gebruik ook altijd ‘zijn bril’ en nooit ‘de bril’: houd het proza zo persoonlijk als maar kan. Nog één opmerking over het vertelperspectief: het kan geen kwaad om een voorkeur te ontwikkelen voor het vertellen van het verhaal vanuit het standpunt van een kind. Pas je taalgebruik hieraan aan en schrijf dus ook als een kind, of zoals je denkt dat een kind schrijft, maar ga hierbij ‘poëtische’ uitglijers niet uit de weg. De visie van kinderen op de wereld is van essentieel belang. (Bestudeer níét de roman *What Maisie Knew* van Henry James; het point of view waarin dat boek is geschreven, is voor ons doel veel te subtiel.)

Achtste kenmerk. Kinderen zijn belangrijk, maar grote mensen ook. Prop in een roman van bescheiden omvang er dan ook zoveel mogelijk van in, van grote mensen bedoel ik. Max Pam raakt daarvan in paniek, getuige zijn recensie van de roman *Blauwbaard* van Pauline Slot: ‘Op elke pagina duikt wel weer een nieuwe naam op. Wie is dat nou weer? Waar komt die nou weer vandaan? Om het verhaal te kunnen volgen, heb ik aanvankelijk een sociogram van namen bijgehouden, maar op den duur raakte ik zo in de war dat ik ermee ben gestopt.’ (*HP/De Tijd*, 25-2-2000) Trek je niks van Pam aan, maar voer ze op die Edu's, Maria's, Erinna's, Riannessen, Frieda's, Doriennen en Margreten (enzovoort).

Negende kenmerk. Zoals je het vertelperspectief en het enorme aantal personages gebruikt om verwarring te stichten, zo zorg je er ook voor dat de gebeurtenissen in je roman in alle mogelijke bestaande en niet-bestaande tijdsvormen worden verteld: de o.v.t. wissel je af met de o.t.t., de toekomende tijd met de v.t.t.; het advies is: denk er niet te veel over na, maar zie er wel op toe dat het een zootje wordt. Er is eigenlijk maar één regel: de nadruk moet liggen op de tegenwoordige tijd, ‘zodat de lezer direct in het rauwe, nog onverwerkte verdriet belandt’, zoals Jeroen Vullings in *Vrij Nederland* opmerkte (19-2-2000). Overdrijf deze regel echter niet: hoewel de nadruk op de tegenwoordige tijd moet liggen, is dat niet het voornaamste. Belangrijker is dat je met het gebruik van de verschillende grammaticale tijdsvormen verwarring sticht. (Op een macroniveau geldt dit ook voor de wijze waarop je je roman componeert: presenteer het verhaal bij voorkeur niet als een logische opeenvolging van gebeurtenissen, maar spring heen en weer in de tijd. Heden en verleden, flashbacks en flashforwards, kortom: toen, nu en straks dienen op zo'n wijze met elkaar vermengd te worden dat er een volstrekt onontwarbare kluwen overblijft.)

Vaagheid creëren

Met deze negen kenmerken kunnen we voorlopig wel uit de voeten. Het is bijna zover dat we achter de computer kunnen kruipen, maar er zijn nog een

paar zaken die ik ter overweging wil meegeven. Zoals: is het nodig dat er in een Enquist-roman (ik gebruik ‘Enquist’ hier nog steeds als een embleem) sprake is van een zekere (nu volgt een eng woord:) *thematiek*? Nee. Onthoud goed: je schrijft over *onderwerpen*. Maatschappelijk belangrijke, actuele onderwerpen, onderwerpen waarover gedebatteerd kan worden (het debat is heel belangrijk), onderwerpen waaruit een grote mate van gevoeligheid spreekt (samenvattend: je schrijft gewoon over relatieproblemen). Dus: incest, overspel, euthanasie, pedofilie (lees nooit de roman *Lolita* van Nabokov - te subtiel en te complex), identiteit, zelfontplooiing, discriminatie, racisme, enge ziektes, sterven in het algemeen, ziekenhuizen, opgroeiende kinderen, nogmaals overspel (bestudeer nooit *Madame Bovary* van Flaubert: jij kunt dat veel beter, veel *warmer ook*), intermenselijke relaties en interessante reizen. Laat je personages veel reizen: naar Australië, Spanje, China, desnoods naar België, maar reizen zullen ze. Reizen verbreedt de horizon. Reizen is goed.

Je personages houden bovendien ook van muziek (bij voorkeur van klassieke muziek, cd'tje opzetten, flesje wijn erbij). Zoals Nabokov ergens opmerkt heeft muziek een kalmerende, sussende en afstompende invloed op mensen - en dat kun je gebruiken. Dáár moet je je lezers zien te hebben: gekalmeerd, gesust en afgestompt, al de zintuigen van je lezers moet je doodslaan. Rudy Kousbroek heeft eens geschreven dat het misverstand bestaat ‘dat muziek ergens over gaat’. Ook schreef hij: ‘Beeldende kunst is een beeld van iets, schrijven is een beschrijving van iets, maar muziek is niet muziek van iets.’ Vaagheid creëren, daar gaat het om; hoe vager je verhaal is, des te makkelijker is het om je personages, je lezer en jezelf vanaf de eerste bladzijde onder te dompelen in hysterie; hoe vager het verhaal, hoe meer herkenning; hoe meer herkenning, hoe meer autobiografische aanknopingspunten (gezellig). Vandaar: muziek.

Hysterie pas je overigens in alle soorten en maten toe. Denk hierbij aan exotisme (reizen!, zigeuners), waanzinnige, holistische visies op de werkelijkheid (‘Maar het leven bestaat ook uit voortekenen...’; Margriet de Moor), volstrekt ongemotiveerde verwijzingen naar de Klassieke Oudheid (hoofdletters), freudiaanse prietpraat (divanleed), het verdrongen verleden (de invloed daarvan op het heden) en onnoemelijk veel niet te stelpen verdriet. Seks speelt ook een belangrijke rol, maar behandel dit onderwerp clichématig, kuis, licht onbegrijpelijk en toch onsmakelijk: vrouwentepels zijn altijd hard van de kou (Nelleke Noordervliet, *Uit het paradijs*), vrouwelijke geslachtsdelen komen voortdurend in contact met stoelen of krukken (‘Iets naar achter op de billen. Geslacht in contact met de zitting,’ Anna Enquist, *Het geheim*) en een mannelijk personage rukt zich nooit af, nee, dat gaat zo: ‘In de regen masturbeerde hij en droeg zichzelf aan haar op.’ (Pauline Slot, *Blauwbaard*)

Over de titel van je roman hoef je je geen zorgen te maken: ga altijd vol voor de kirsch (*De zwarte met het witte hart, De rode bloem in het groene veld*-kleuren!). Houd jezelf voortdurend voor: eigenlijk schrijf ik geen roman maar iets heel anders. Ter illustratie de volgende anekdote: de allereerste keer dat ik ergens mocht voorlezen, haalde de voorzitster van het organisatiecomité me van de trein en ze vertelde me dat de week ervoor Willem Jan Otten te gast was geweest. Hij had toen net de roman *Ons mankeert niets* gepubliceerd en de mevrouw van de organisatie vertelde me dat het een geweldige avond was geweest: 'We hebben de hele avond over euthanasie gediscussieerd.' Je schrijft dus misschien een discussiestuk, of iets waaruit blijkt dat je een warm en gevoelig mens bent, of iets waaruit blijkt dat je in het leven wel wat hebt meegemaakt (dat je wat hebt doorstaan), maar je schrijft eigenlijk nooit een roman. Of zoals Lulu Wang het met die gevoelvolle oosterse wijsheid van haar in *Het lelietheater* formuleerde: 'Dit boek beschouw ik als een watermeloen.'

Nu zijn we waar we wezen moeten en ik sla dan ook even een kleine stap over (namelijk die van het daadwerkelijk schrijven van je boek): je watermeloen wordt uitgegeven en vervolgens doe je alles wat ik niet doe. Praat vrijuit over je overleden familieleden, je depressies, je recente bekering tot het katholieke geloof en god weet wát je niet allemaal bij elkaar kunt verzinnen (laat je er niet door uit het veld slaan als je leven eigenlijk best wel heel erg tweederangs is), maar praat er wel over met (schijnbare) tegenzin. Wek de indruk dat het bekentenissen zijn die op een duivelse wijze aan je worden ontlokt. Spreek over je personages alsof het je buren zijn, laat je tranen vrijelijk stromen, praat en denk over je roman in termen die abstract en nietszeggend zijn: er is meer tussen hemel en aarde, eenzaamheid is iets heel ergs en regelmatig ben ik in gesprek met mijn overleden moeder (tussen het museumbezoek door). Zweef er maar een eind op weg, lichtheid (in alle betekenissen van het woord) is heel belangrijk, je bent een lichte auteur, maar toch ook zwaar en je houdt erg van de natuur (bomen, planten), vooral als het regent. Je droomt veel, vannacht heb je weer een droom gehad, en die ga je nu eens lekker met ons bespreken. Tot slot: vergeet nooit wat Pauline Slot in een interview in *Vrij Nederland* (19-2-2000) opmerkte: 'Vijftigduizend exemplaren zijn er van *Zuiderkruis* verkocht. Met *Blauwbaard* gaat het ook heel goed. [...] Dus ach...' Dus ach. Het komt allemaal wel goed, als je maar een moedig mens bent.

Arie Storm (1963) is schrijver, essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij publiceerde de romans Hémans duik *(1994) en* Hemellicht *(1997). Een nieuwe roman (werktitel:* Aliens*) is in voorbereiding.*

Ron Elshout
Autobiografisch recenseren

Het debat dat aan het eind van de twintigste eeuw in de Nederlandse literatuur gaande was omtrent autobiografische literatuur ging uiteindelijk niet alleen om primaire literatuur, maar de discussie breidde zich uit tot de vraag wat de kritiek met de autobiografische tendens aan zou moeten.

De smaak van de massa

P.F. Thomése fulmineerde in 'De narcistische samenzwering' (in: *De Revisor* 1998, 1) tegen het literaire klimaat. Hij wees erop dat de literatuur 'economisch' geworden is en een literair boek een 'product' dat welhaast uitsluitend gemaakt wordt om aan een veronderstelde vraag te voldoen. In een dergelijke marktwerking spelen, zo stelt Thomése, *literaire* criteria, dus criteria die de vorm betreffen, vanzelfsprekend niet of nauwelijks een rol. Een boek moet kunnen worden samengevat. Het kan, voegt hij er zichtbaar geërgerd aan toe, pas succes hebben wanneer het *in een andere vorm* niets van zijn betekenis verliest. Het enige criterium dat met literatuur samenhangt, omdat het bijvoorbeeld de stijl (en daarmee de vorm) betreft, is volgens de schrijver ook gecorrumpeerd. 'Toegankelijkheid' is een *economische* term geworden die met de stijl van de schrijver weinig te maken heeft, omdat die zich conformeert aan de smaak van de massa. Dat resulteert in onnauwkeurige taal, de voor de hand liggende observatie, de onbezielde visie, het *idée reçu*. Aan het slot van zijn essay veegt Thomése de vloer aan met de kritiek:

P.F. Thomése
(foto: Hans Vermeulen)

> Met krom Nederlands vallen inmiddels hoge literaire onderscheidingen te verdienen, zoals Connie Palmen enkele jaren geleden triomfantelijk aantoonde met haar door 'kenners' bewonderde 'meesterwerk' *De vriendschap*.
> Deze 'kenners' zijn de professionele beoordeelaars die de bedrijfstak bevolken: journalisten die er hun beroep van hebben gemaakt 'over' boeken te schrijven, bloemlezingen 'samen te stellen', in jury's te zitten en 'literaire themamiddagen' te organiseren. Zij komen van buiten de literatuur, ze behoren tot het domein van de tekstschrijvers, de stukjesschrijvers, de freelance letterkundigen. De kritiek (of de essayistiek) is niet langer een *literair genre*, zij is uitbesteed aan kleine carrièremakers die meedobberen op de golven die door anderen worden gemaakt, die dus uitvoeren wat in de bedrijfstak gewenst wordt geacht. Waarom zouden zij zich sterk moeten maken voor een traditie waar ze zelf niet thuis

> in zijn, voor een taal die ze zelf slechts gebrekkig beheersen? Waarom zouden zij zich keren tegen een klimaat dat de middelmatigheid, dus ook hun belang, bevordert?

Of het waar is dat ‘de’ kritiek zich conformeert aan de smaak van de massa, staat nog te bezien. Voor zover het de door Thomése hier genoemde elementen - onnauwkeurige taal, de voor de hand liggende observatie, de onbezielde visie, het *idée reçu* - betreft, is dat straks te toetsen aan de besprekingen van het werk van Connie Palmen.

Het verwijt dat ‘de’ criticus ‘van buiten de literatuur’ komt, krijgt wel een humoristisch tintje als men zich realiseert dat Elly de Waard (blijkens haar essay in *De Revisor* 1999, 5) het maar afkeurenswaardig vindt als poëziecritici tevens dichters zijn. Men herinnert zich dat Maarten 't Hart zich zo woedend kon maken ovet het percentage afgestudeerde Neerlandici onder de recensenten. Blijkbaar is men het over de gewenste afkomst van de criticus, van binnen of buiten de literatuur, niet helemaal met elkaar eens.

Dat het in het belang van de criticus is het klimaat van de middelmatigheid niet alleen in stand te houden, maar zelfs te bevorderen, heeft alles te maken met de visie van Thomése op ‘het grote publiek’. In zijn essay legt hij uit dat de verstandelijke vermogens van het publiek, naarmate het groter wordt, afnemen en aangezien hij de criticus ‘van buiten de literatuur’ komend ziet als verlengstuk van dat grote publiek, ligt deze pijnlijke conclusie voor de hand.

De kritiek als amusement

Met zijn Kellendonk-lezing (gepubliceerd in: *De Revisor* 1999, 1) mengde ook Marcel Möring zich in de discussie rond de kritiek en het autobiografische, althans daar leek het op, maar hij distantieerde zich al snel van het debat rond het laatste. Volgens hem zijn er twee soorten werkelijkheid in de literatuur: de werkelijkheid van de leeservaring en de ‘werkelijkheid’ die buiten de tekst bestaat, maar in de vorm van een verslag, afspiegeling of weergave daarvan in een literaire tekst terechtkomt. Volgens Möring schuilt het gevaar in de toegenomen neiging van de kant van lezers, recensenten en wetenschappers om ‘de werkelijkheid’ te zien in wat de schrijver als pure fictie presenteert. Dat lezers een roman niet als een gesloten systeem accepteren, begrijpt Möring, maar dat beroepslezers als critici en wetenschappers boeken blijven zien als ‘een uitbreiding van de werkelijkheid van de schrijver’ zint hem niet:

> Critici wegen bij de beoordeling van boeken in toenemende mate aspec-

> ten mee die zich buiten het boek bevinden: de figuur van de schrijver, feiten uit diens persoonlijke leven, zijn ooit publiek gemaakte opvattingen, feitelijke maatschappelijke gebeurtenissen die zich al dan niet op gespannen voet verhouden tot fictionele gebeurtenissen in het boek, en soms zelfs zaken die niets met de schrijver maar alles met een blijkbaar 'huidige stand van zaken' in de literatuur te maken hebben.

Möring wijst erop dat het beoordelen van een tekst met criteria die buiten de literatuur liggen in laatste instantie leidt tot de veroordeling van boeken vanwege hun inhoud en dat de literaire kritiek blijkbaar vooral amusant moet zijn. In dit verband noemt hij in *HP/De Tijd* de opvolging van Jaap Goedegebuure door Max Pam, die 'nog nooit een inhoudelijke kritiek heeft geproduceerd.' De aandacht voor de schrijver is weliswaar toegenomen, maar die belangstelling gaat vooral naar hem uit wanneer hij als 'interessant persoon' gebruikt kan worden. Mede daardoor is de inhoudelijke aandacht voor boeken teruggebracht tot een minimum.

Marcel Möring stelt vooral 'de literatuursociologie', zoals deze aan de universiteit van Tilburg gepraktiseerd wordt, verantwoordelijk voor de huidige mores in de literatuurkritiek, maar tot een werkelijk steekhoudende argumentatie om deze stelling te onderbouwen komt hij niet. Kent Möring de literatuursociologen hier niet een veel grotere invloed toe dan zij werkelijk hebben?

Marcel Möring
(foto: Chris van Houts)

Daarnaast vraagt de schrijver van critici het onmogelijke. Bart Vervaeck oordeelde in een reactie op Mörings lezing ('De omwegen van Marcel Möring', in: *DW&B*) al dat het onmogelijk is een boek te lezen en te beoordelen *zonder* gegevens uit de ons omringende werkelijkheid te gebruiken. Waar het natuurlijk om gaat is *in welke mate* en *op welke manier* deze gegevens gebruikt worden bij de interpretatie van een roman.

De literatuur stagneert

Marcel Möring en P.F. Thomése bemoeiden zich met het literaire klimaat door hun pijlen (vooral) op de kritiek te richten en Geerten Meijsing, Wessel te Gussinklo, Connie Palmen en Allard Schröder stortten zich in de discussie rondom 'het autobiografische' - het zijn allen schrijvers. Criticus Jeroen Vullings nam in een artikel met de platoonse titel 'Pleidooi voor het liegen' (*Vrij Nederland*, 25 december 1999) de handschoen op. Met een blik op de bestsellerlijsten stelt hij vast dat de autobiografische literatuur in opmars is, waardoor niet alleen een overvloed aan autobiografische romans ontstaat, maar ook de ontwikkeling van de literatuur lijkt te stagneren. Schrijvers negeren de ontwikkelingen in de laat-twintigste-eeuwse literatuur

en wenden zich tot het conventionele voorbeeld van de negentiende-eeuwse realistische roman. Vullings' verklaring voor deze verschijnselen moet koren op de molen van P.F. Thomése zijn: Vullings stelt domweg vast dat het een kwestie van marktwerking is - er is vraag naar. ‘Het grote publiek’ vreet de weergave van alles wat maar enigszins op de weergave van een mensenleven lijkt. Als er maar de suggestie van authenticiteit in te bespeuren is, lijkt dat voldoende voor ‘herkenning’. Möring gaf in zijn lezing, in weerwil van zijn aversie tegen de literatuursociologie, de cijfers erbij. 84% van het lezerspubliek schijnt te bestaan uit vrouwen van boven de dertig jaar. Deze lezersgroep lijkt de uitgevers te stimuleren tot een overwegend (auto)biografisch gerichte uitgeverspolitiek, waarbij schrijvers gelanceerd worden als ‘sterren’, en de aandacht verschuift van het boek naar het (privé)leven van de schrijver. Deze uitgevers lijken economisch gelijk te krijgen, want de populariteit van het autobiografische lijkt moeilijk te betwisten. Voor wie de cirkelredenering rond wil hebben: men bestudere de bestsellerlijsten.

Nog los van de vraag of (auto)biografieën met de genre-aanduiding ‘roman’ het genre van de roman uithollen, is het natuurlijk de kwestie wat de criticus met deze trend aan moet. Moet hij zijn oren laten hangen naat ‘het grote publiek’ dat het autobiografische blijkbaar ‘vreet’, of moet hij zich teweer stellen tegen het ‘doorsnee-autobiografisch proza’, dat volgens Vullings, ‘geen lezersverwachtingen ondergraaft, niet aan de definitie van het genre morrelt, geen stap in het duister naar een geheimzinnig elders biedt en ook niet fungeert als toetssteen voor het literaire geweten.’ Over dat laatste wens ik te twijfelen. Juist dít genre kan op het moment dienst doen als een toetssteen voor het literaire geweten. Daarom is het jammer dat Vullings in het slot van zijn stuk zoveel de kool en de geit sparende slagen om de arm houdt. Als hij zich afvraagt of het autobiografische genre inferieur is aan fictie, antwoordt hij zichzelf met een ferm: ‘Welnee,’ om er dan nog een schepje bovenop te gooien: ‘het heeft in de beste gevallen juist een streepje voor.’ Hij citeert Te Gussinklo, die een tweedeling in de literatuur signaleert, waarbij de klassieke, beschouwende literatuur zal verdwijnen, en eindigt zijn beschouwinkje met de dooddoener dat het om het enige criterium kwaliteit gaat en die is te vinden zowel in geslaagde autobiografische als fictionele literatuur. Jawel, maar dat was de vraag niet.

De kritiek als actualiteit

Misschien is het hoe dan ook tijd dat ‘de kritiek’ zich op haar rol in het autobiografische debat bezint, want de door Möring en Thomése geschetste ontwikkelingen komen niet voor het eerst ter sprake. Enkele jaren geleden besprak Peter Nijssen in *Het literair klimaat 1986-1992* de stand van zaken

in de literaire kritiek. Zijn uitgangspunt was de vaststelling dat de hegemonie van de door universiteiten geïnitieerde ‘horlogemakersmentaliteit’ doorbroken was. De ‘persoonlijke, subjectieve en levensbeschouwelijke literatuurbenadering met oog voor het biografische detail en zorg voor de eigen stijl’ had een rehabilitatie ondergaan en was tot een ideale synthese gekomen met de academische verworvenheden van tekstanalyse. Nu veronderstel ik niet dat Möring en Thomése de ‘horlogemakersmentaliteit’ tot hoogste norm verheffen. Wel lijkt het me buiten kijf dat zij zullen vinden dat dit eerherstel, vooral waar het ‘oog voor het biografische detail’ betreft, doorgeslagen is. En dat zou kunnen samenhangen met een tendens die ook Nijssen, daarbij leunend op eerdere publicaties van Bas Heijne en Robert Anker, signaleert: de kritiek is mee gaan doen aan de jacht op de actualiteit. Daardoor is haar aandacht verschoven naar zaken *rondom* het boek en maakt ze zichzelf monddood. Het gevaar daarbij is dat deze *human interest* langzamerhand de hoofdmoot gaat vormen en dat is een regelrechte bedreiging van de kwaliteit van de kritiek. Nijssen wijst er op dat de grote bladvullende interviews met ‘de schrijver van het zojuist verschenen boek’ ten koste gaan van de lengte van de gemiddelde kritiek. Hij citeert Bas Heijne: ‘Kritiek is geen luxe, geen intellectueel tijdverdrijf voor mislukkelingen die zelf niet in staat zijn tot scheppende arbeid, [...] kritiek in de kunst is een noodzaak. Waar geen kritiek meer bestaat, dat zag Wilde ook al, beslist de publieke opinie.’ En daarmee zijn we terug bij Thomése die erop wees dat ‘toegankelijkheid’ een economische term geworden is. Dat lijkt misschien geen onoverkomelijk bezwaar, maar Nijssen wijst terecht op de minimale levenskansen van literatuur waarvan de nieuwswaarde niet meteen in het oog springt en die daardoor niet meer sensationeel in het nieuws komt. Schrijvers (m/v) die om vaak buitenliteraire redenen grote aandacht in de pers (weten te) genereren ‘doen’ het dus beter, maar houden daarmee de ontstane vicieuze cirkel mede in stand.

Wanneer Jeroen Vullings zich afvraagt wat ‘de kritiek’ met deze maalstroom ‘van nieuwswaarde en consumentgerichtheid’ (Nijssen) aanmoet, zou ik opnieuw Peter Nijssen willen parafraseren. In plaats van bevrediging van een allervluchtigste nieuwsgierigheid en directe dienstbaarheid aan het grote publiek zou het moeten gaan om ‘oordeelkundigheid, onderscheidingsvermogen en de behoefte de kritiek te zien als een openbaar antwoord aan de schrijver’.

De kritische praktijk

Waar rook is, moet vuur zijn. Maar de stukken van Thomése, Möring en Nijssen zijn algemeen en bevatten nauwelijks voorbeelden van de door hen

veronderstelde en gewraakte teneur in de literaire kritiek. Marcel Möring beschrijft één inderdaad idioot stuk uit *Het Parool* van ene 'critica' Serdijn die haar oordeel over het te bespreken boek onder meer (en vooral) 'beargumenteert' met een beroep op het geslacht, de leeftijd, de nevenactiviteiten en de foto van de auteur. P.F. Thomése heeft elders (*De Revisor* 1998, 2) een bizar stuk van Aleid Truijens ('Futloze vaderzoekers', in: *de Volkskrant*, 17 april 1998) door de molen gehaald, waarin de critica een 'lafhartig *undercover* gezelschap van schrijvers' over de kling jaagt, omdat deze 'tamelijk jonge mannen' 'toch al aan het eind van hun Latijn' zijn en zij maar één ding willen: 'schrijver zijn'. Ze debuteerden wel, maar je had 'maar zelden de indruk dat het nodig was.' Als dit de enige voorbeelden zouden zijn dan is de vraag waar al die essayistische rook vandaan komt. Bestaat de tendens waar in de essays op gewezen wordt en in welke mate 'conformeert de kritiek zich aan de smaak van de massa' (Thomése)?

Zo'n opvatting is moeilijk te bewijzen, te meer daar de polemische rook door zijn aard het zicht op de nuance nogal eens beperkt. Bewijs voor een teneur is goed beschouwd alleen te leveren met een uitputtende - en daardoor buitengewoon vervelende - lijst van bewijsplaatsen. Ook die zou vervolgens tamelijk gemakkelijk te ontzenuwen zijn, want iedere geslaagde kritiek is meteen een tegenvoorbeeld dat 'bewijst' dat het allemaal zo erg niet is. Daarnaast toont het lezen van een stapel recensies aan dat recensenten die zich bedienen van (auto)biografische gegevens *ook* wel degelijk gebruik maken van *literaire* argumenten.

Toch biedt zo'n onderzoek zicht op minstens één van de gewraakte manieren van (auto)biogtafisch recenseren: dat is die waarbij de belangstelling voor het boek opschuift naar belangstelling voor de persoon van de auteur, die leidt tot de door Nijssen en Anker genoemde 'bladvullende interviews met de schrijver van het zojuist verschenen boek.' Om voor de hand liggende journalistieke redenen betreft het meestal schrijvers (m/v) die toch al in de belangstelling staan. Zo mocht Kees van Beijnum zich verheugen op een recensie in *de Volkskrant* (Aleid Truijens, 28 januari 2000) én een interview in het *Volkskrant magazine* (Pieter Webeling, 29 januari 2000), terwijl eenzelfde dubbele eer hem te beurt viel in *NRC Handelsblad* (Pieter Steinz, 21 januari 2000 en Mark Duursma, 28 januari 2000). Behalve de *human interest* daarin - Kees woont achter het Concertgebouw, *Dichter op de zeedijk* is voor een groot deel autobiografisch (!), Kees zijn vader en opa stierven relatief vroeg, maar desalniettemin heeft Kees nu zelf een kindje - en het voor de hand liggende gespreksonderwerp 'schrijven tussen realiteit en fictie', is het opvallend van welk een formaat foto's de artikelen voorzien zijn. Het aantal vierkante centimeters van de foto overstijgt dat van de geschreven tekst ruimschoots. Op zichzelf zou deze ruimteverslindende aandacht nog

geen probleem zijn, ware het niet dat dit ten koste gaat van de ruimte voor andere boeken, bijvoorbeeld van schrijvers die níer voor de Generale Bank Literatuurprijs genomineerd zijn. Genomineerde schrijvers liggen immers goed. Ook de nieuwe roman van voormalig *NRC Handelsblad*-correspon*dent* H.H. van den Brink mocht twee maal op aandacht rekenen, eerst een interview/bespreking door Pieter Steinz (*NRC Handelsblad*, 12 november 1999) en een week later een recensie door Elsbeth Etty. Voordat zij de roman bespreekt, vermeldt Etty eerst nog dat de schrijver president Clinton wel eens op een feestje heeft ontmoet, in de tijd dat deze nog gouverneur was. Zij kan zich daarom wel voorstellen dat de auteur 'na deze kennismaking de carrière van Clinton nog beter heeft gevolgd [...]'. Twintig regels telt deze inleiding op het gegeven dat de hoofdpersoon van het boek van Van den Brink gefascineerd is door Clinton.

Is hier het lijntje naar het boek tenminste nog begrijpelijk, het kan zotter. Karel Glastra van Loon won met *De passievrucht* de Generale Bank Literatuurprijs en dat is 'dus' aanleiding voor een gesprek met de schrijver over... het vaderschap. Het verhaal draait immers om de zoektocht van hoofdpersoon Armin naar de biologische vader van zijn veertienjarige zoon: 'Karel Glastra van Loon is, behalve winnaar van de Generale Bank Literatuurprijs vader van een dochter. Bobbie Roos, vijfeneenhalve maand. Hoewel ze op het moment van het interview lekker ligt te slapen, is de kamer vol stille getuigen: babyhangmat, kek kinderstoeltje aan de tafel, een rammelaar die per ongeluk wordt weggetrapt bij het strekken van benen.' (*Rotterdams Dagblad*, 7 januari 2000) Voorwaar: literaire informatie van belang - de schrijver heeft een kindje!

Connie Palmen
(foto: Chris van Houts)

Zelfreflexieve romans

Wanneer het gaat om het autobiografiedebat is het werk van Connie Palmen een lakmoesproef. Zowel haar introductie in de literatuur als haar oeuvre beweegt zich op (of over?) de rand van het autobiografische. Thomése keurt haar werk af, Möring vindt haar 'een goede schrijver'. Palmen heeft zich met een essay ('Eigen werk', in: *Vrij Nederland*, 19 juni 1999) in het debat gemengd. Volgens dat essay gebruikt ze de term 'autobiografisch' voor de stijl waarin een 'zelfreflexieve roman' geschreven is - een redenering die nogal tautologisch aandoet, omdat te vrezen valt dat 'zelfreflexief' hier domweg hetzelfde betekent als autobiografisch. Met betrekking tot het zeer autobiografische *I.M.* noteert zij: 'Wat er provocerend is aan *I.M.* is dat er "roman" op de omslag staat.' Opnieuw bezondigt ze zich aan een cirkelredenering wanneer ze stelt dat *I.M.* een roman is, omdat zíj dat zegt. Ze beroept zich hier dus uitsluitend op de auteursintentie: wanneer een auteur zégt dat

een autobiografie een roman is, dan is het een roman. De schrijfster is daarmee wel consequent, want al in 1991 verzet ze zich tegen een al te autobiografische lezing van *De wetten*. Ik citeer uit een interview (*Het vrije volk*, 23 februari 1991) waarin ook de teleurstelling van de journalist opvallend genoemd mag worden:

> ‘Je komt niet te veel over de schrijfster te weten.’ Connie Palmen, het kopje koffie peinzend aan haar lippen zonder te drinken, klinkt resoluut. ‘De werkelijkheid dicteert niet, alles is ondergeschikt aan de wetten van de roman.’ Haar antwoord stelt mij teleur. Ik ben ervan uitgegaan dat de vrouw die in *De wetten* liefheeft, twijfelt, op zoek gaat naar haar levensdoel, de schrijfster zelf is. Ook zij groeide immers op in een klein katholiek dorpje, vertrok naar Amsterdam om er Nederlands en filosofie te studeren. Ook zij zocht uiteindelijk haar heil in de literatuur. Zelfs de jaartallen kloppen.
> ‘De enige werkelijkheid is de gefantaseerde werkelijkheid van de mannen.’ Connie Palmen ziet mijn teleurstelling. ‘De autobiografische gegevens zijn een literaire truc, ze staan in dienst van het romaneske. Niet om mezelf bloot te geven. Ik snap best de begeerte, de nieuwsgierigheid naar het verband tussen de ik-figuur en de schrijfster. Natuurlijk komt de verbeelding voort uit kennis van de werkelijkheid. Maar de lezer heeft niets met mij te maken.’

Het is jammer dat de journalist zó teleurgesteld is dat hij niet dóórvraagt. Ik zou de uitspraak ‘De autobiografische gegevens zijn een literaire truc, ze staan in dienst van het romaneske’ namelijk graag nader toegelicht hebben gezien. Bovendien is de journalist zo verblind dat hij niet ziet dat Palmens uitspraken haaks staan op de wijze waarop zij en haar uitgever haar intrede in de literatuur bewerkstelligden. Connie Palmen was niet uit de krant, tijdschriften en van de radio en televisie weg te slaan, *De wetten* werd een hype mede doordat er talloze - meestal paginagrote - interviews met de ‘charmante’ schrijfster gehouden werden, zelfs al vóórdat het boek verschenen was. Vooral de vraag of de auteur, evenals haar protagonist, op oudere mannen viel, ontpopte zich als een kwestie van belang.

Toch hielden de kritieken zich bij haar eerste boek op het autobiografische vlak verhoudingsgewijs rustig. Men beschouwde de overeenkomsten tussen het personage en de schrijfster als niet meer dan een bijkomend gegeven. Over het algemeen lag het accent op het begrip *bildungsroman* en op het thema van het boek, de wordingsgeschiedenis van een schrijverschap. Ook bij verschijning van *De vriendschap* (1995) werden de overeenkomsten tussen Kit en de schrijfster nauwelijks vermeld. Het zwaartepunt van de aan-

dacht voor de personages lag op het feit dat deze te veel dragers van een idee waren en (daardoor) re weinig tot leven kwamen. Algemeen bezwaar was dat de roman te veel ging neigen naar een filosofisch essay.

Het lag in de lijn der verwachting dat Palmens boek over haar liefdesrelatie met Ischa Meijer voor een waterscheiding in de kritiek zou zorgen. Ook dit boek werd een hype. De persoptredens van de schrijfster werden beperkt. Omdat '*I.M.* een persoonlijk boek over een emotioneel onderwerp was, wilde de auteur er niet voortdurend over praten.' Zoiets mag wel een buitengewoon geraffineerde reclameslogan heten op het moment dat het emotioneel-autobiografische genre in de mode is.

Er waren opvallende advertenties en affiches en dertig (!) signeersessies, die niet alleen het boek aan de man moesten brengen, maar ook nogal wat columnisten gif in de pen gaven. Voor de lange rijen 'lezers' ging het niet om het verhaal, maar om het 'echte' verdriet. Ze wilden de weduwe zien, de 'werkelijkheid achter het boek'. Maar wat deed de kritiek met een boek waarvan 'de werkelijkheid' nauwelijks over het hoofd te zien was?

Het Parool, de krant waar Meijer als columnist werkzaam was, publiceerde (op 14 februari 1998) een hybridische combinatie van interview en recensie, met daarin bijna letterlijke citaten uit het boek als 'werkelijkheid', in het verlengde van de opvatting van de schrijfster dat fictie al begint als je begint te schrijven, 'de geest legt de werkelijkheid dan namelijk iets op.' Ook in het boek zelf speelt, vooruitlopend op de vraag of het als een realistisch verslag of als een roman gelezen dient te worden, de kwestie een rol, omdat Meijer en Palmen er over discussiëren. Meijer, journalist van professie, vond *De wetten* al 'een soort non-fictie in smoking'. Hij vindt dat boeken hoe dan ook de werkelijkheid moeten weergeven, terwijl Palmen vindt dat boeken méér zijn dan realiteit. De vraag is natuurlijk in hoeverre een boek die laatste opvatting *realiseert*. Gezien de reacties van de critici expliciteert *I.M.* het probleem van het autobiografische, terwijl de vraag of het verder reikt dan een autobiografische schets wisselend beantwoord wordt. Dat heeft natuurlijk alles te maken met de vraag of de criticus met de schrijfster mee wil in haar opvatting dat alles fictief is. Jaap Goedegebuure (*HP/De Tijd*, 20 februari 1998) vindt het 'hartverscheurend proza, snijdend geformuleerd'. Omdat *I.M.* 'door Connie Palmen van de bodem van haar ziel [is] geschraapt', zinkt alles wat hij zou kunnen op- of aanmerken daarbij volledig in het niet. Ik vraag me af of Goedegebuure hier nu juist vanwege het autobiografisch dichtbije verblind raakt in zijn oordeel. Even eerder noemt hij het boek immers 'een diepborende en liefdevolle analyse van het complexe, duistere en diep beklagenswaardige karakter Ischa Meijer'. Dat lijkt toch meer de typering van een gevalsbeschrijving dan van een roman. Veel critici zijn het dan ook niet met Goedegebuure eens waar hij zegt dat het een

innemend en meeslepend verhaal blijft, zelfs wanneer je Palmen en Meijer niet zou kennen. Let op dat veelbetekende 'zelfs'. Tom van Deel (in: *Trouw* 20 februari 1998) vindt het boek veel te expliciet, niet bijster goed geschreven, welke opvatting hij beargumenteert met voorbeelden. Hij vreest dat de lezers die gehoorzamen aan de hype die het boek is geen literatuur verlangen, maar werkelijkheid. Ook Bart Vervaeck beargumenteert zijn visie op de 'vastgeroeste clichématigheid van de filosofie van Palmen' en de 'kreupele volzinnen' (in: *De Morgen*, 26 februari 1998). Van beide besprekingen valt tenminste vast te stellen dat zij niet verzinken in autobiografisch gemurmel en dat zij *literaire* argumenten aanvoeren.

De vreemdste bespreking komt van Willem Kuipers die in *de Volkskrant* (20 februari 1999) een staaltje dialectisch redeneren laat zien om aan te sluiten bij de opvatting van Palmen dat 'een verzinsel geen voorwaarde is voor een roman'. Kuipers vraagt zich af of dit een *Privé*- of *Story*-relaas is dat zelfs die bladen te voyeuristisch zou zijn, noemt het een erg intiem boek en vindt dat Palmen zich wel erg 'overgeeft' (aan Meijer), maar daar wordt het verhaal 'merkwaardigerwijs' juist sterker door. Het is jammer dat Kuipers niet toelicht waarom dit het verhaal 'sterker' maakt. Vervolgens krijgt zijn kritiek humoristische allures. Volgens Kuipers heeft Palmen 'een hinderlijk gevoel van voyeurisme weten te vermijden doordat ze haar epos over liefde en dood zo goed in de vorm heeft gestoken', 'in haar streven om deze geschiedenis te fictionaliseren, in het licht van een hoger doel dan de beschrijving van een particuliere werkelijkheid.' Welk 'hoger doel' dat zou moeten zijn laat Kuipers onvermeld. Dat 'goed in de vorm steken' blijkt neer te komen op 'motieven' waarmee de schrijfster haar thema van liefde en dood haast instinctief (hoe wéét hij dit?) of intuïtief (wat is het verschil?) zijn emotionerende contouren heeft gegeven. Die 'motieven' hebben betrekking op een aantal sterfgevallen in de omgeving van Palmen en Meijer en het lijkt me een pijnlijke gotspe om hier, zoals Kuipers doet, van 'een bewuste regie' te spreken. De regie lag hier overduidelijk niet in handen van de schrijfster, maar van het toeval, want het verhaal wordt domweg chronologisch, dat is: in de volgorde van de gebeurtenissen, verteld. Ook in het vervolg van de recensie viert de verwarring hoogtij. Kuipers noteert dat 'de hoofdpersonen (Palmen en Meijer) uitgroeien tot fictieve personages', die 'onderdeel worden van een verhaal over het échte leven'. Wie het nu nog snapt, mag het zeggen. Eerst tussen haakjes de namen noemen van personen uit de werkelijkheid, vervolgens beweren dat die fictief worden, om ze daarna weer deel uit te laten maken van het échte (met accent!) leven. Even verderop in de bespreking worden volgens Kuipers 'de fictieve trekken van haar verhaal versterkt', terwijl hij in dezelfde alinea nog verklaart dat *I.M.* niet zozeer een 'roman' (met aanhalingstekens, wat die hier dan ook mogen betekenen) is, als wel een

‘reportage’. Jawel, ‘ondanks de fictionalisering’ hebben we te maken met een ‘autobiografisch boek’, waarin ‘de verbeelding aan banden is gelegd, ten koste van een dieper inzicht in de fenomenen waarover Palmen schrijft’. Evenals bij het ‘hogere doel’ blijf ik in het ongewisse omtrent Kuipers visie op die ‘fenomenen’. Ook ‘een dieper inzicht’ wilde me naar niet deelachtig worden. Eén ding is wel duidelijk: de criticus is in het doolhof tussen literatuur en werkelijkheid finaal de weg kwijt geraakt.

De kritiek als psychoanalyse

Ook in de kritieken op het werk van Anna Enquist speelt het autobiografische een grote rol, maar op een geheel andere manier. Gevoed door een opmerking in de flaptekst van haar eerste bundel - ‘Zij is werkzaam in de geestelijke gezondheidszorg’ - en talloze interviews ligt er vanaf de eerste bespreking (in: *Vrij Nederland*, 9 november 1991) een sterk accent op het autobiografische: ‘Het is de bundel van een rijk, in de zin van intens geleefd, vrouwenbestaan [...].’ Alledaagse onderwerpen als opgroeiende kinderen heten meteen ‘autobiografisch’ en vooral de verwijzing naar haar beroep gaat een eigen leven leiden. Er gaat welhaast geen interview voorbij of de mededeling dat Enquist het pseudoniem is van Christa Widlund wordt omkleed met de bewering dat ze zo goed kan luisteren. Voorts wordt de lezer steevast getrakteerd op haar woonplaats, de Bijlmer en niet in Zuid, ‘want dat is zo incestueus’ en op haar muzikale achtergrond. In interviews ontbreekt zelden een impressietje van haar spreekkamer. Toen Gerrit Komrij spottend opgemerkt had dat de hele Nederlandse gezondheidszorg aan het dichten geslagen was, gaf Enquist er in verschillende interviews blijk van dat ze zich niet aangesproken voelde: ‘Als ik schrijf, ga ik niet in analyse, dan blijft de psychiater voor de deur staan (*De Standaard*, 30 september 1994). Bijna alle interviewers laten deze uitlating volgen door een ‘alhoewel’ en wijzen op Freudiaanse invloeden en gedichten als ‘De spreekkamer’ en ‘Oedipus’. Minstens even opvallend is dat Enquist zichzelf in andere interviews tegenspreekt. Zo noemt ze (in: *De Standaard*, 15 januari 1994) haar gedichten autobiografisch en legt de therapeutische werking ervan uit: ‘Als je een gedicht maakt over iets dat je heel moeilijk vindt, kom je daar innerlijk verder mee. Zo functioneert dat bij mij zeker. Alleen, je mag het niet zeggen. Kunst maken als een soort therapie, dat is taboe.’ Ook later legt ze uit dat ze ‘wat de inhoud betreft heel sterk het gevoel had dat ze haar psychotherapeutische vaardigheden gebruikte.’ (*De Groene Amsterdammer*, 18 maart 1998).

Los van de vraag of deze confidenties er iets toe doen voor iemand die het werk van Enquist leest, valt vast te stellen dat alle aandacht voor de professie

van de schrijfster, die zij voor een deel zelf gevoed heeft, zich in de kritiek meestal tegen haar gekeerd heeft. ‘Het is [sic] vooral de thematiek, de stijl en de manier van kijken en redeneren die door de psychiatrie lijken te zijn aangetast,’ vat *NRC Handelsblad* (9 september 1994) samen. Een schrijver kan blijkbaar de aandacht voor zijn werk wel enigszins sturen, maar hoe de kritiek daar vervolgens mee aan de haal gaat en het uiteindelijke oordeel dat ze daaraan verbindt niet. Critici verbinden de literaire tekortkomingen van Enquist met haar beroep en formuleren de kritiek prompt in psychologisch jargon: de karakters zijn te schematisch en oppervlakkig, ze komen niet los van hun model, de alwetende verteller legt een bemoeizuchtige betweterigheid aan de dag, alles wordt expliciet gemaakt of op psychoanalytische wijze geïnterpreteerd waardoor de lezer te weinig ruimte wordt gelaten, verhoudingen tussen personages worden te uitvoerig uit de doeken gedaan, er is een te allesbeheersend psychologisch schema.

In haar reactie op de door haar en haar uitgever aangezwengelde aandacht voor het autobiografische element van de psychoanalyse is de schrijfster niet op haar best. In een interview (*Algemeen Dagblad*, 22 maart 1997) bijt ze van zich af: ‘Daar heb je weer een vrouw die vrouwen aanspreekt met zo'n typisch vrouwenboek en die vrouw is nog een psychoanalytica ook. Dat zit ze niet lekker. Andere critici wilden gewoon mijn uitgever, die het boek met veel bombarie had gebracht, dwarszitten.’ Hoewel ze toegeeft dat het te schematische en te uitleggerige misschien door haar vak komt, vindt ze kritiek ‘geleuter’ van ‘wel vervelende mensen’ en wenst ze zich niet te laten beteugelen door conventies of regeltjes. Voor iemand die zo goed kan luisteren, kan Enquist - blijkbaar - slecht luisteren, want ook uitsluitend literair bedoelde kritiek, zoals die wel geformuleerd is met betrekking tot haar poëzie, trekt ze in het petsoonlijke en wordt dus als het ware autobiografisch gemaakt. Wanneer critici wijzen op de clichés, het pathos, de geringe vormbeheersing, haar gebrek aan gevoel voor de waarde van de woorden, dan is het op het ridicule af dit persoonlijk op te vatten: ‘Deze kritieken waren zó heftig gesteld, alsof ik die mensen persoonlijk een misdaad had aangedaan. Er zijn heel felle, extreem negatieve reacties verschenen van een paar mensen. Dat vond ik wel een beetje onaangenaam hoor, dat het zo ontzettend fél was. Ik ken die mensen ook helemaal niet, ik heb ze niets misdaan, dus als ik probeer te bedenken wat daar nou achter kan zitten... Is dat nou jaloezie, omdat ik zo goed verkoop?’ (*HP/De Tijd*, 26 augustus 1994) Dat is voor een psychoanalytica wel erg stereotiep gedacht.

Een leuk stukje

Dat de door Thomése veronderstelde tendens dat (een deel van) de kritiek

zich conformeert aan de massa door samen te vatten boeken na te vertellen, door aandacht te schenken aan buitenliteraire zaken als het persoonlijke wel en wee van de auteurs, is, neem ik aan, als beargumenteerd te beschouwen.

Een ander verwijt luidde dat (een deel van) de kritiek in plaats van een serieus gesprek met het literaire werk amusement geworden is. Marcel Möring wijst er in dit verband op dat criticus Jaap Goedegebuure bij *HP/De Tijd* plaats moest maken voor columnist Max Pam, hetgeen betekende dat een serieus literatuurwetenschapper plaats moest maken voor een columnist.

Op zichzelf was het niet te betreuren dat Goedegebuure van zijn kritische taken ontheven zou worden. Er was een zekere vermoeidheid in zijn werk geslopen, die gemakkelijk duidelijk te maken is aan zijn reacties op thema's die hem te bekend voorkwamen. Natuurlijk gaat een groot deel van de literatuur over een beperkt aantal thema's - het gaat dan ook niet om die thema's op zich, maar om de literaire verwerking daarvan. Goedegebuure kon de aandacht daarvoor aanwijsbaar niet meer opbrengen. Als om die vermoeidheid te bewijzen publiceerde hij jaaroverzichten waarin hij voornamelijk zijn teleurstelling over het aanbod uitsprak en opriep tot een boekenstop. Peter Nijssen diagnosticeerde terecht: tijd voor vakantie.

Wanneer een columnist de taak van een serieuze criticus overneemt, kan dat tot effect hebben dat het accent komt te liggen op het schrijven van een leuk stukje, waarbij het boek niet meer is dan een aanleiding. Het autobiografische element schuilt erin dat de columnist meer belangstelling voor zichzelf, zijn stukje en zaken rondom het boek heeft dan voor het boek zelf. Het columnistisch genre is gemunt door Gerrit Komrij, die zijn columns verzamelde in boeken met veelzeggende titels als *Daar is het gat van de deur* (1974), *Papieren tijgers* (1978), *Averechts* (1980). Niet voor niets heeft een bloemlezing daaruit (*Lood en hagel*, 1998) als ondertitel ‘schimpscheuten en handtastelijkheden’. Het gaat erom dat er amusant geschoten wordt - waarop doet er minder toe. Het kan een boek zijn, maar ook iets anders. De onderwerpen zijn min of meer inwisselbaar - als er maar een stukje komt. Daardoor vertonen deze columnisten de neiging vóór een boek te gaan staan en dat, op zijn slechtst, onzichtbaar te maken. Dat geldt ook als de column niet per se bedoeld is als scheldstuk. In *Het Parool* schrijft Rogi Wieg stukjes die als poëzierecensies zijn bedoeld naar aanleiding van verschenen dichtbundels. Volgens hem gaan die stukken over gedichten ‘alleen via omwegen die de lezers van mijn stukken “dwingen” om zich werkelijk op de citaten van de dichters die ik bespreek te concentreren.’ (30 augustus 1996) Die typering is raak: Wieg bespreekt geen bundels, gedichten of oeuvres, maar dichters. Steevast gaat pakweg driekwart van zijn stukje over... dat hij wel eens met Frank Koenegracht aan tafel gezeten heeft en dat er ook een mooie redactrice van De Bezige Bij aanzat... dat Rob Schouten en hij wel een

gedicht van Koenegracht in *De 100 beste gedichten van deze eeuw* hadden willen opnemen, maar dat slordigheid... dat hij zijn bundels van Koenegracht niet meer in zijn boekenkast kan vinden (zoveel houdt hij namelijk van *het werk* van de dichter) en daarom naar De Bezige Bij fietst, maar naar een café gaat om bij een biertje de sportpagina te gaan lezen. (15 april 1994) Een dubbelbespreking van bundels van Enquist en Leeflang heeft als kern dat Wieg 'wat betreft uiterlijk' Enquist heel wat aantrekkelijker vindt dan Leeflang, dat hij 'wat heeft' met talentvolle vrouwen van boven de vijfenveertig en onder de vijfentwintig jaar en dat Leeflang liedjes kan zingen terwijl hij op een trekharmonica speelt. Voor de onbenulligheid van dit soort stukken is geen vergeving mogelijk. Een zich noemende criticus die durft te schrijven: 'Ik ga nu dus [dus? R.E.] niet alle suggesties en lagen die ik zie beschrijven. Daar heb ik helaas geen tijd voor, want ik ben een druk baasje,' om daarna te gaan zwatelen over het interessante autobiografische gegeven dat hij een keer dronken is geweest, kan zich maar beter niet met literatuur bemoeien. Wieg heeft *Miniem gebaar* van Peter van Lier in de krant belachelijk gemaakt, bij de bespreking van diens tweede bundel vindt hij dat hij dat beter niet had kunnen doen, maar ja het streven naar onschuld en eenvoud waar Van Lier zich aan bezondigde is iets voor heiligen. Een criticus neemt 'niet goed de tijd om na te denken over een boek, want het moet allemaal snel, snel, het ene boek na het andere. Meningen geven. Centjes verdienen.' Je hoeft je niet eens meer af te vragen wie hier nu eigenlijk belachelijk gemaakt wordt. Voor wie denkt dat ik het allemaal verzin: *Het Parool*, 5 juni 1998.

De door Marcel Möring verafschuwde Max Pam bezet met zijn wekelijkse rubriek in *HP/De Tijd* een aanmerkelijk prominentere plaats dan Rogi Wieg. Pam zet daardoor voor een deel de toon van 'de' kritiek. Zijn stukken vertonen alle kenmerken van de kritiek zoals die door Möring en Thomése beschreven werden. Pam stamt gezien zijn belangstelling voor actuele zaken rondom het boek onmiskenbaar uit de journalistieke hoek. Hij offert grote delen van zijn rubriek daaraan op, wat uiteraard ten koste gaat van het boek zelf. Hij is een fanatiek lezer... van vraaggesprekken en heeft dan ook het patent op formuleringen als 'onlangs zei... in een interview' om vervolgens zijn hele bespreking van het boek daaraan op te hangen (Oscar van den Boogaard, 9 april 1999; Kees van Kooten, 30 april 1999; Thomas Rosenboom, 26 november 1999).

Ook van het autobiografische lust Pam wel pap, zozeer zelfs dat hij het motto uit *Dubbelliefde* van Adriaan van Dis prompt aangrijpt om de romanwereld te realiseren tot autobiografie, terwijl Van Dis de lezer juist onmiskenbaar waarschuwt dat níet te doen. In dit geval is dat dan nog het levensverhaal van Adriaan van Dis. Pam maakt zich ook regelmatig schuldig aan

een manier van autobiografisch lezen waarbij de lezer vooral op zoek is naar wat hij zelf kent: ‘Omdat ik ook in Amsterdam-West ben opgegroeid (16 april 1999). Op zichzelf lijkt daar misschien nog niet zo veel op tegen, maar de criticus verlegt het accent opnieuw van het boek naar zijn eigen werkelijkheidsbeleving. Blijkbaar evoceert Kees van Beijnum Amsterdam Nieuw-West niet zoals Pam dat gedaan zou hebben en dus zet Van Beijnum ‘die naargeestigheid’ niet ‘op een geweldige manier’ neer. Volgen: geen argumenten, geen voorbeelden, maar wel de mededeling dat de criticus niet veel inzicht kreeg ‘in de motieven van die allochtone jongeren’. Want daar lees je als journalist-columnist *romans* voor: om inzicht te krijgen in de motieven van allochtone jongeren en daar beoordeel je dan het verhaal ook op. Van Beijnums *De oesters van Nam Kee* wordt toch al op een curieuze bespreking getrakteerd, want ook hier vertrekken we vanuit een interview. Vervolgens wordt de journalistieke carrière van Van Beijnum uitvoerig uit de doeken gedaan, wordt verklapt dat Van Beijnum werkt aan een script voor de verfilming van *De passievrucht* van Glastra van Loon en worden *dus* die twee boeken tegen elkaar uitgespeeld. (4 februari 2000)

Max Pam
(foto: Chris van Houts)

Een recensie van Hugo Claus' *Het laatste bed* komt hemelsbreed neer op drie kolommen. Minstens één daarvan gaat op aan de zoektocht op internet naar Emily Hopkins, de naam van Claus' hoofdpersoon. Pam vindt een Emily Hopkins, beschrijft haar en meldt dat ze niet de moordenares is uit *Het laatste bed*. Ook het in Claus' novelle beschreven boek over de verhouding van Joan Crawford met haar moeder blijkt niet te bestaan. Wel bestaat er een boek over de verhouding van Joan Crawford met haar dochter. Pam vraagt zich in ernst af of Claus zich vergist en noemt het ‘een raadsel in het hart van het verhaal, dat het lezen ervan niet vergemakkelijkt. In ieder geval werd Christina Crawford door haar moeder onterfd [...]’. Alweer speelt die idiote belangstelling voor het autobiografische een overheersende rol. De lezer van de ‘bespreking’ blijft ondertussen verbijsterd achter met de vraag waarom de recensent niet kijkt naar de functie van het door Claus verzonnen boek in diens verhaal. Daar gaat het toch om? Misschien zou het lezen van Claus' verhaal ‘vergemakkelijkt’ worden als de recensent zich op het verhaal concentreerde.

Wanneer Pam zich niet in columnistische uitstapjes van actuele of (auto)biografische aard kan vermeien heeft hij een probleem, want de column (hij noemt het zelf ‘kritiek’) moet vol. Hij zegt het zelf (27 november 1998): ‘Hier zou ik het bij kunnen laten maar deze kritiek wordt geacht ongeveer 1200 woorden te beslaan, en ik heb er nu pas zo'n 700. Ik moet er nog 500. Godverdomme!’ Volgt: geklaag over het leven van een recensent. Stuk verder: ‘Bent u er nog? Ja? Shit... nog 200 woorden.’ Het slot: ‘Nu nog 11 woorden... 9, 8, 7, 6, ja gelukkig, ik ben er.’ En dat van de criticus die de

maand er voor (2 oktober 1998) nog durfde te schrijven: ‘Waar zijn de tomaten? Weg met het cabaret in de literatuur!’ Maar cabaret in de kritiek, ten koste van het boek dat je onder handen hebt? Geen probleem. Inderdaad: godverdomme!

Als de roman maar na te vertellen is (Thomése heeft voor zover het Pam betreft gelijk!), verfilmbaar is of er een link naar het autobiografische (die van de schrijver of de recensent, dat maakt niet uit) gelegd kan worden, dan komen we er wel. Maar ja, *De procedure van* Harry Mulisch is een bij uitstek literair boek over een bij uitstek literair thema, dat misschien te omschrijven zou zijn als: hoe woorden ook proberen leven te scheppen, hoe de mens ook probeert leven te scheppen anders dan zoals dat door de natuut voorbeschikt is, dat is gedoemd te mislukken. Als een schrijver daar een roman aan wijdt waarin de hoofdpersoon, Victor Werker, aan het slot vermoord wordt en zelf als karakter niet ‘tot leven’ komt, dan moet de criticus toch wel een ontzettende kluns zijn als hij domweg opschrijft ‘dat je als lezer voortdurend het gevoel blijft houden dat Victor Werker een veredelde stripfiguur is.’ Maar ja, het doel van de bespreking was dan ook niet een gesprek aan te gaan met *De procedure*, het doel was een *debunking* stukje te schrijven over, niet het boek, maar de schrijver. Wie mij nu voor de voeten zou willen werpen dat ik niet uit mag gaan van de intentie van de criticus moet de bespreking van Pam maar eens lezen (16 oktober 1998). Pam doet niet anders: Mulisch is een *Selfmade* man die koketteert met al zijn kennis, Mulisch is geen geniale onderzoeker, dat staat buiten kijf (argument *ad hominem)*, hij wilde een boek schtijven met een B-film-thematiek en een B-film-entourage. Zo kan ik ook een roman bespreken. Je roept: wat een pretentieuze kwast is die schrijver toch. Klaar. Wie is hier nu de stripfiguur? Waar zijn de tomaten? Weg met het cabaret in de literatuurkritiek!

Pam is overigens niet de enige die alleen al door de toon of de inzet van een bespreking een boek verder kansloos maakt. Een bespreking van een roman door Aleijd Truijens in *de Volkskrant* begint als volgt: ‘Net voordat het doek voor het tweede millennium valt, heeft het Letterkundig Museum gesprekken met 43 schrijvers die in 1999 debuteerden op film gezet. Een documentaire van Jan Louter over zes van hen [...] zal op 22 november worden uitgezonden. Elke vier jaar zal Louter deze zes schrijvers opzoeken, om te horen hoe het hun vergaat in de literatuur. De overige 37 debutanten gaan het archief in. Een mooi project. Het wordt een verbeten gevecht, daat in dat archief. Wie van die 37, van wie zelfs de veellezers onder het publiek er niet meer dan vier of vijf kennen, kruipen er de komende jaren nog uit de kast? Wie wordt “genomineerd” om te vertrekken?’ Verwijzingen naar het televisieprogramma *Big Brother*, naar verjaardagen met familie en familieanekdotiek dienen als opstapje voor het neersabelen van het onderhavige, door

Truijens voornamelijk als autobiografie benaderde boek. De bespreking eindigt: ‘Of het er nu 43 of 44 waren, de debutanten van 1999, het zijn er te veel.’ Dat is, zelfs als ze met de negatieve bespreking van het betreffende boek gelijk zou hebben gehad, een overhaaste generalisatie. Het stuk gaat minder over de roman dan over vermoeidheid, van de criticus.

Een werk van verbeelding

P.F. Thomése zag een samenzwering. In een dergelijke complottheorie geloof ik niet. Maar onderzoek naar de wekelijkse praktijk van de literatuurkritiek toont wel degelijk aan dat er tendensen zijn die de beoordeling van Thomése en Möring ondersteunen.

Het zou te wensen zijn dat de critici zich de woorden van Renate Dorrestein (in: *Het geheim van de schrijver*) ter harte zouden nemen, al was het maar om de autobiografische golf te keren:

> Fictie is van huis uit een vrijplaats waar tijdloze ‘waarheid’ altijd belangrijker is geweest dan anekdotische en persoonlijke ‘werkelijkheid’, een gebied waar het over Elckerlyc gaat, over alle mensen. In die arena tellen de eigen belevenissen van de schrijver niet; hier staat hij oog in oog met de menselijke conditie.
> [...]
> Alleen vraag je je soms af waarom mensen die over hun ‘eigen ervaringen’ willen schrijven, dat niet gewoon doen in de vorm van non-fictie, in plaats van in de vorm van die aanstellerige hybride, de autobiografische ‘roman’, een roman die helemaal geen roman is.

Hiermee is dit stuk geen pleidooi voor een literatuurbeoordeling die uitgaat van de roman als een gesloten fictioneel systeem, zoals Marcel Möring dat in zijn Kellendonk-lezing leek voor te staan. Nee, dat zou elke roman inhoudelijk geheel waardevrij maken. Daarbij is het praktisch onmogelijk de kennis van de wereld te vergeten bij het lezen van een roman. Maar, zoals Bart Vervaeck in *DW&B* schreef, een criticus zou die kennis en zijn vooringenomenheden moeten relativeren of expliciteren, zodat de lezer van een recensie weet waar hij aan toe is.

Het zou in de kritiek minder moeten gaan om ‘leuke stukjes’, de biografische achtergronden van de schrijver of de criticus, de vraag of ‘het echt gebeurd is’, en meer om grondige en beargumenteerde analyses. De criticus zou meer in literair gesprek moeten met het boek dat hij onder handen heeft. Het zou gezond zijn voor de literaire ontwikkeling als de kritiek wél voorlopig een standpunt zou innemen en het autobiografische als toetsteen

voor het literaire geweten zou beschouwen. Renate Dorrestein heeft immers gelijk als zij schrijft: ‘De roman is bovenal een werk van de verbeelding, en tart dus per definitie de werkelijkheid.’ Zo is het, althans zo zou het moeten zijn. Ook en vooral voor de criticus.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN

Arnold Heumakers
Geachte redactie

Of er van een kwantitatieve toename van autobiografische romans sprake is, zou ik zonder uitputtend onderzoek niet durven beweren. Wél wordt tegenwoordig de indruk gewekt (uw vragen getuigen daarvan), dat veel schrijvers liever teruggrijpen op eigen ervaringen dan een verhaal te verzinnen met fictieve personages. Ook is duidelijk dat zulke autobiografische romans bij het grote publiek in de smaak vallen, getuige het succes van Jan Cremer, Gerard Kornelis van het Reve, Jan Wolkers, Maarten 't Hart, A.F.Th. van der Heijden, Connie Palmen en Adriaan van Dis, om een paar namen te noemen.

Over de literaire kwaliteit van hun romans zegt dit succes niets, en hetzelfde geldt voor de autobiografische inslag. Iedere schrijver maakt gebruik van eigen ervaringen. Het gaat erom hoe je het doet. Er kan een wereld van verschil liggen tussen de ene autobiografische roman en de andere. Waar het op aankomt is in hoeverre zo'n roman een literaire roman is, dat wil zeggen: voorzien van een bredere thematiek en geschreven met stijl en vormkracht. Ontbreekt dit alles, dan houd je niet veel meer over dan een bekentenis, in principe inwisselbaar voor elke andere bekentenis.

De vraag is hooguit waarom zo'n bekentenis dan toch een ‘roman’ wordt genoemd. Waarschijnlijk gebeurt dat om de schrijver in staat te stellen zich zonodig te distantiëren van wat hij geschreven heeft. Of om de familieleden, geliefden, vrienden en kennissen tevreden te stellen, die niet altijd blij zullen zijn zichzelf in de bekentenis van een ander tegen te komen. Bij het gebrek aan literaire kwaliteit voegt zich dan ook nog eens lafheid, al zullen degenen die zich gekrenkt voelen hierin vast geen reden zien de schrijver *niet* ter verantwoording te roepen voor de manier waarop zij te kijk zijn gezet. Maar dat is een zaak die doorgaans tot de huiskamer beperkt blijft - en dat ook dient te blijven. De lezer of de criticus heeft er, als het hem tenminste in de eerste plaats om literatuur gaat, geen boodschap aan.

Worden zulke lezers en critici zeldzaam? U mag het zeggen. Het is een feit dat veel schrijvers en uitgevers tegenwoordig hun uiterste best doen om juist die persoonlijke, autobiografische kant van een roman te benadrukken, in de wetenschap dat daar het grote publiek op afkomt. Maar een criticus die hierin meegaat en de literatuur als zodanig niet voorop plaatst, is geen knip voor zijn neus waard. Klagen over dit verschijnsel heeft geen zin; het enige wat je kunt doen is zelf het goede voorbeeld geven en je niet aan de waan van de dag onderwerpen. Er verschijnen goede boeken genoeg, die niet op een doorzichtige manier met autobiografische ontboezemingen de massa trachten te gerieven.

Dat laatste suggereert een doelbewuste intentie. Maar of dat werkelijk zo is, valt moeilijk aan te tonen, een uitzondering als Lulu Wang (die overigens de incestontboezemingen in haar laatste roman juist blijkt te hebben verzonnen) daargelaten. De meeste schrijvers die exclusief uit eigen ervaringen putten en dat voor literatuur verslijten, worden vermoedelijk gedreven door dezelfde motieven als het publiek dat zich in hun boeken herkent. In een massademocratie als de onze geldt het eigen ik als het laatste bastion van strikt particuliere allure. Ironisch is alleen wel, dat die particuliere allure prompt verdwijnt, zodra zij publiek wordt gemaakt. De schrijver verliest de eigen bijzonderheid in de massale herkenning die hij uitlokt, en het publiek krijgt niet wat het verlangt omdat het zijn individuele herkenning moet delen met vele duizenden anderen. Uiteindelijk leidt de aandacht voor het eigen ik tot een verbazingwekkend conformisme, dat haaks staat op datgene waar het in de literatuur om draait.

Ook zonder in woede of wanhoop te ontsteken, loont het de moeite dit merkwaardige mechanisme en zijn consequenties te bestuderen. Omdat de autobiografische mode zo'n krachtig stempel drukt op het literaire bedrijf, is het niet onmogelijk dat zij symptomatisch is voor een fundamentelere verandering. Sinds de Romantiek maakt de literatuur (en hetzelfde geldt voor alle overige kunst) aanspraak op wat je esthetische autonomie kunt noemen. Het literaire werk wordt beschouwd als een op zichzelf staande wereld, die niet mag worden beoordeeld met externe criteria. Schrijvers van autobiografische romans profiteren van die autonomie, als ze ter verantwoording worden geroepen en zich van hun autobiografische personage menen te kunnen distantiëren. Maar tegelijkertijd ondermijnen ze de literaire autonomie door - als het hun wél uitkomt, bijvoorbeeld ter bevordering van de verkoop - juist de levensechte, autobiografische kwaliteit van hun boek te onderstrepen.

Uiteraard kan esthetische autonomie altijd alleen maar relatief zijn: geen enkel literair werk ontstaat op een onbeschreven blad. Maar van een kwalitatieve of fundamentele verandering is sprake, zodra de oorspronkelijke symbiose van schrijver en werk binnen het literaire bedrijf een actieve rol gaat spelen. Wanneer een boek niet meer alleen als boek aan de man wordt gebracht, maar samen met de persoon van de schrijver (en je hoeft de folders van de uitgeverijen maar te lezen, waarin interviews en tv-optredens als lokkertjes worden aangeboden, om te weten dat het zo inderdaad steeds meer gaat), dan valt moeilijk te ontkennen dat de romantische autonomie tot het verleden is gaan behoren.

Of dit een tijdelijk verschijnsel is of iets duurzaams, laat zich nu nog niet vaststellen. Je kunt het alleen maar scherp in de gaten houden, met lucide nieuwsgierigheid en een gezonde dosis achterdocht.

Arnold Heumakers (1950) is historicus en literair criticus van NRC Handelsblad. *Meest recente publicaties:* De fatale cirkel. Essays *(1997) en - samen met Th.C.W. Oudemans* - De horizon van Buitenveldert. Gesprekken over cultuur en techniek *(1997).*

Joris van Groningen
De schim van Socrates

In de huidige kritiek op het autobiografisch proza valt telkens de naam van Connie Palmen. Zowel P.F. Thomése als Wessel te Gussinklo voeren haar werk op in hun cultuurpessimistische betogen over de rampzalige toestand waarin de literatuur zich momenteel zou bevinden. Auteurs die hun eigen ervaring tot uitgangspunt van hun boeken nemen, vervallen volgens Thomése in een pretentieloze, narcistische lectuur. Zij zouden slechts tegemoetkomen aan de twijfelachtige smaak van het publiek, een onwetende massa die wanhopig op zoek is naar een authentieke ervaring.

Autobiografisch proza zou het bovendien vooral ontbreken aan een dwingende vorm. Juist dat aspect acht Thomése bepalend voor de schrijfkunst. Te Gussinklo hecht minder aan de vorm en ook het autobiografische gehalte hoeft naar zijn idee de kwaliteit van een boek niet in de weg te staan. Doorslaggevend acht hij het beschouwende karakter van de roman en dat vormt voor hem de aanleiding Palmen over de hekel te halen. Over *De vriendschap* (1995) merkt hij op: ‘Geen kern, geen ideeën, (behalve variaties op dat eetgedrag), niks - behalve babbelen, babbelen...’ Kennelijk zijn de filosofische inzichten waarop Palmen expliciet een beroep doet van bedenkelijk niveau.

Juist dat gegeven biedt een ingang tot het werk van Palmen en verklaart misschien ook haar succes. Veelzeggend bijvoorbeeld is dat zij haar ideeën in het essay *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates* (1992) bestempelt als ‘een filosofische smartlap’. Dat het Palmen kennelijk te doen is om tegenstellingen met elkaar te verenigen blijkt ook uit de titel ‘Een filosofie van de straat’ die zij aan de inleiding van het boek meegaf. Eenzelfde verband legt zij tussen waarheid en leugen, een koppel dat valt uit te breiden naar filosofie en literatuur, zoals kan worden opgemaakt uit het gegeven dat zij de titel van haar debuutroman *De wetten* (1991) ontleende aan Plato.

Bevat deze roman het relaas van filosofiestudente Marie Deniet die uit de doeken doet hoe zij schrijfster is geworden, toch is het allerminst vanzelfsprekend dat Palmen met de titel naar Plato verwijst. Plato beschouwde literatuur tenslotte als een vorm van bedrog. Dichters deed Plato af als een onbetrouwbaar slag van leugenaars en fantasten. Reden voor de filosoof hen te weren uit het openbare leven. Nu weerlegt Palmen deze opvatting niet zozeer, maar toont zij aan dat zowel liegen als afzondering inherent is aan het schrijverschap. Volgens Marie Deniet ‘is de grote kunst de waarheid te zeggen door erover te liegen.’

Eenzelfde paradox verklaart waarom de marginale positie die Plato aan

dichters toebedeelt geen isolement betekent. Juist in de verhulde vorm van hun verhalen hebben zij toch aan het leven deel. Waarheid en leugen of echt en onecht vallen samen in wat de dubbelzinnigheid van de postmoderne dispositie kan worden genoemd. Die maakt een enkelvoudige autobiografische lezing van haar werk onmogelijk. Dat geldt voor *De wetten* evenzeer als voor *I.M.* (1998), hoewel dat de schijn heeft een autobiografisch verslag te zijn. Het succes van Palmen is, denk ik, dan ook juist niet gelegen in de narcistische spiegel van de autobiografie en evenmin in de belofte van een authentieke ervaring. Volgens mij biedt een observatie van Xandra Schutte een betere verklaring. Schutte schrijft in haar essay 'Kitsch & camp' dat de ironische en dubbelzinnige instelling die kenmerkend is voor beide fenomenen inmiddels gemeengoed is geworden, wat aan de omvang van Palmens publiek kan worden geralateerd. Terecht merkt Schutte op dat die ironische houding veel van zijn exclusiviteit heeft verloren. Of die beschouwingswijze daarmee ook 'zelfgenoegzaam en nivellerend' is geworden - het zou kunnen, maar dat betekent geenszins dat ze enkelvoudig narcistisch is.

Verleiding

In het werk van Palmen draait het om grensvervaging, vooral waar het de identiteit betreft - in I.M. niet minder dan in *De wetten* of *De vriendschap*. Palmen vertelt in *De wetten* hoe zij schrijfster is geworden, maar beschrijft tegelijk hoe het boek tot stand is gekomen. Haar alter ego, filosofiestudente Marie Deniet, doet hiervan verslag aan de hand van haar ontmoetingen met zeven mannen. Het gaat om een zoektocht die haar door uiteenlopende gebieden van kennis en ervaring voert. De mannen zijn te beschouwen als mentoren die haar inwijden op hun specifieke terrein. Nu is de verhouding tussen mentoren en hun leerlingen een uiterst dubbelzinnige. Dragen zij hun kennis aan haar over en krijgt zij in de verhalen die zij over de wereld vertellen telkens een andere rol toebedeeld, omgekeerd laat zij hen op haar beurt een metamorfose ondergaan.

In de gedaante van de Bijbelse Eva met wie zij zich identificeert, ontvreemdt Marie de kennis waarmee zij haar verhaal op schrift kan stellen. Aldus vallen het verhaal en de genese van boek met elkaar samen. Marie steelt de stof voor haar relaas uit de boeken die zij leest of die tijdens haar colleges worden behandeld. Drijfveer hierachter is de verleiding van verboden kennis en het zoeken naar verborgen betekenissen:

> Wat het precies is weet ik niet, noch waar zo'n houding vandaan komt, maar zodra iemand zijn mond opent om te spreken, wil ik geen woord missen van wat er gezegd wordt. Ik kleef aan de woorden van de voordracht,

> verlies het besef van omgeving en voel me onderweg. Terwijl ik wel degelijk hoor wat een ander zegt raak ik tegelijkertijd in mijzelf gekeerd en komt er in mijn hoofd iets op gang, een tuimelen en struikelen van woorden, een in elkaar haken van thema's en beelden, opgeroepen door de woorden van de ander en door deze op een spoor gezet waarop ik ze zelf niet had kunnen zetten.

Via verhalen opent zij de deur die toegang geeft tot de wereld van haar verbeelding. Marie verplaatst zich naar een buiten de werkelijkheid gelegen gebied waar andere regels, andere wetten van kracht zijn. Met elke ontmoeting wordt zij opgenomen in een nieuw verhaal, een verhaal dat zij modificeert en waarin zij zowel zichzelf als de mannen die ze ontmoet telkens een nieuwe rol toekent. In het tussenliggende moment van de omslag tussen de verschillende rollen verliest zij zichzelf en verdwijnt als schrijfster in haar eigen tekst.

Zo kan bijvoorbeeld de bekentenis van de priester over zijn sadomasochistische verlangens worden beschouwd als een verzinsel van Marie, haar poging als schrijfster het verhaal van de zondeval, waardoor de priester is geobsedeerd, te veranderen en van een eigen betekenis te voorzien. Nadat de priester haar zijn zonden heeft opgebiecht, denkt zij: ‘Ik kijk hem na, maar ik ben er niet meer.’

Wat volgt is een droomfragment waarin zij de priester mee naar huis neemt en met hem naar bed gaat. Marie zuivert hem van zijn zonden door hem een voetwassing te geven, in navolging van Jezus die zijn bij het laatste avondmaal de voeten waste van zijn discipelen, wat hem door Petrus werd geweigerd. Door hiervan af te zien kwelt deze zichzelf voor zijn aanstaande verraad van Jezus. Maar de vertolking van diens rol door de priester, wiens doopnaam overigens Petrus luidt, geeft het verhaal een radicale wending. Marie geeft hem door zijn voeten te wassen namelijk in zekere zin zijn onschuld terug. Zij maakt de zondeval ongedaan en geneest de priester in haar fantasie van zijn zogenaamde obsessie. Vorm en inhoud van de roman vallen aldus samen in de vaststelling van het schrijfproces waarmee verschillende verhalen met elkaar worden verbonden.

Tweedehands

Verhalen vervullen in *De wetten* een intermediaire functie. Vrijwel alle mannen zijn afkomstig uit boeken, personages aan de hand van wie Marie zich een beeld tracht te vormen van de verteller - een voorstelling die haar echter telkens ontglipt. Veelzeggend is dat haar eerste ontmoeting, met de astroloog, zich afspeelt in een tweedehandsboekwinkel - een eerste aanwijzing

dat Marie de stof voor haar relaas aan boeken ontleent. De astroloog zelf verschijnt in de gedaante van een boek, dat wil zeggen: Marie leest de tekst die in haar verbeelding letterlijk tot leven komt.

Wat hij haar vertelt over haar verlangen te schrijven draagt het karakter van een *self- fulfilling prophecy*. Deze voorspelling is afkomstig uit een boek, dat naast het verhaal over de zondeval bepalend is voor het verloop van de zoektocht in *De wetten* en dat verderop in de roman ook uitgebreid ter sprake komt: Plato's *Apologie van Socrates*. Probeert Marie de voorspelling van de astroloog op waarheid te toetsen, Socrates tracht uit te vinden of het orakel van Delphi de waarheid sprak toen deze hem de grootste geleerde noemde. Om dat te achterhalen ondervraagt de filosoof allerlei geleerden en kunstenaars. Overigens was Socrates niet zelf bij Pythia te rade gegaan, maar verneemt hij de uitspraak bij monde van een boodschapper, een tussenpersoon - zoals ook de astroloog een medium is dat een raadselachtige boodschap overbrengt aan Marie. Niet voor niets omschrijft zij hem als een ‘bode van de goden’. Haar ontmoetingen met de mannen lopen parallel aan de zoektocht van Socrates, met als opvallend verschil dat de filosoof altijd geweigerd heeft zijn ideeën op schrift te stellen. Wanneer Marie hem later in de gedaante van de kunstenaar ook daadwerkelijk ontmoet, zal dat gegeven hun verhouding bepalen.

Artistieke impasse

Palmen voert in *De wetten* een maskerade op door Marie Deniet voortdurend van identiteit te laten wisselen. Je zou de roman een intertekstuele autobiografie kunnen noemen. Behalve de rollen van Eva en Jezus speelt Marie ook die van Clawdia Chauchat en Plato.

In de gedaante van deze laatste ontmoet zij Socrates, wiens rol wordt vertolkt door de kunstenaar, Lucas Asbeek, die in een artistieke impasse verkeert. Hij weigert zijn beelden te exposeren, zoals Socrates nooit zijn denkbeelden op schrift heeft willen stellen uit angst zijn identiteit uit handen te geven. Wie hij is, denkt hij voor zichzelf te kunnen houden. Dat inzicht houdt Palmen voor onmogelijk. Iedereen is een personage in het verhaal van iemand anders. Tenslotte kennen wij Socrates alleen uit de overlevering van Plato die het proces tegen zijn leermeester optekende. En zo komt ook de kunstenaar door zijn weigering te exposeren en zijn identiteit uit handen te geven in het verhaal van Plato terecht.

De tragiek van Socrates is dat zijn weigering hem het zicht op de waarheid over zichzelf ontneemt. Juist zijn zoektocht naar de waarheid van de orakelspreuk brengt hem in conflict met zijn omgeving. Zijn ondervraging van geleerden en kunstenaars bezorgt hem de kwalijke reputatie die hem voor

het gerecht brengt. Hij wordt beschuldigd van valse redeneringen en misleiding, omdat hij zich steeds negatief uitlaat over de kennis van de ondervraagden. Dat levert hem de naam op een arrogante betweter te zijn. Hij neemt van niemand wat aan. Zo bekritiseert hij de blijspeldichters, omdat ze niets zinnigs over hun eigen werk weten te zeggen. Uitgerekend met deze kritiek ontkracht hij de bewering van het orakel de grootste geleerde te zijn, aangezien het onmogelijk is de betekenis van wie je bent of wat je maakt te doorgronden.

De verhouding van Marie met de kunstenaar belichaamt haar definitieve metamorfose tot schrijfster, iemand die met haar verhalen in de openbaarheid treedt. Dat krijgt in het volgende, laatste hoofdstuk zijn beslag. Vervult de filosoof in *De wetten* een sleutelrol, in later werk voert Palmen hem opnieuw op en ook in de gedaante van een kunstenaar die weigert met zijn werk naar buiten te treden - zowel in *De vriendschap*, waar hij Thomas heet, als in *I.M.*, waar hij vereenzelvigd kan worden met Ischa Meijer.

Lichaam en geest

Net als *De wetten* begint ook *I.M.* met een orakelspreuk waarin over het noodlot van de hoofdpersonen wordt beslist. Er komt alleen dit keer geen astroloog aan te pas. Wanneer Palmen vlak na het verschijnen van *De wetten* door journalist Meijer wordt geïnterviewd, krijgt zij het idee dat zij en Ischa voor elkaar zijn voorbestemd. Dit zelfopgelegde fatum wordt bewaarheid, ook al omdat hij hetzelfde voorgevoel heeft.

Hun liefde ontvlamt met een ongekende hartstocht en overgave. Ze stappen het drama van hun leven binnen, het verhaal van een liefde die misschien groter is dan zijzelf. Voor Palmen lopen fictie en werkelijkheid in elk geval van meet af aan naadloos in elkaar over:

> Het loopt door elkaar, het werk en die liefde. Het boek en de man verschijnen praktisch op dezelfde dag en hoe ik het ook probeer, ik kan ze onmogelijk uit elkaar halen, ik kan er niet meer achter komen wat mijn leven het meest veranderde.

Dat bij het verschijnen van haar tweede roman de man doodgaat, is natuurlijk een wrede speling van het lot. In de tussentijd ontvouwt zich het drama van hun liefde. Het neemt de vorm aan van een obsessie. Elke minuut die ze niet doorbrengt bij haar geliefde, ervaart Palmen een hopeloos gemis. Liefde als verslaving, een thema trouwens dat in allerlei hoedanigheden in de gesprekken met Meijer telkens terugkeert. Drank, sigaretten en eten - Palmen en Meijer consumeren heel wat af. Ongetwijfeld hebben ze dat ook

echt gedaan, waarmee het boek zou uitnodigen tot een enkelvoudige autobiografische lezing. Niettemin gaat het net als in *De wetten* om de fictieve structuur, het onderliggende verhaal. Tijdens één van de vele reizen door Amerika merkt zij op:

> We rijden door Death Valley. Ik probeer hem uit te leggen dat zelfs dit, het doorkruisen van een Amerikaanse woestijn in een Chevy Cavalier, iets wat ik nooit eerder in mijn leven deed, dat zelfs zo een unieke belevenis geen onbeschreven iets kan zijn, dat ik Death Valley ongetwijfeld al eens in een reclame of film zag, dat er beschrijvingen door mijn hoofd gaan die ervoor zorgen dat ik weet wat voor een soort ervaring het is om door een woestijn te rijden en dat die ervaring dus al voor een deel ingevuld is, dat ik me begeleid voel, om het zo maar eens te zeggen, dat hoe ik dit nu beleef deels voorgeschreven staat en dat daaraan bijna niet te ontkomen valt.

Met deze toelichting reageert Palmen op Meijers constatering dat zij altijd achter iemand een boek ziet. Haar uitleg geldt ook voor hun liefde zelf, zoals zij elders beweert met een verwijzing naar Denis de Rougemont die in *L'amour et l'occident* beschrijft dat liefde ondergeschikt is aan de beschrijving ervan. Emoties beantwoorden aan de regie van fictie.

In hun benadering van de werkelijkheid verhouden Palmen en Meijer zich als vorm staat tot vent. Zo wil hij haar laten toegeven dat *De wetten* een autobiografische roman is. Maar voor Palmen geldt de constructie van de fictie, het achterliggende verhaal waarin het strikt autobiografische element uit het gezichtsveld verdwijnt. In dat opzicht is *I.M.* maakwerk, een hybride constructie waarin herinneringen, verhalen, reisverslagen en bespiegelingen in elkaar schuiven. Het verbindende element is het schrijven. Werkt Palmen aan *De vriendschap*, Meijer schrijft dagelijks zijn feuilleton *De dikke man* in de krant. ‘Het meest merkwaardige aan onze roman is dat we schrijven en dat een van de geliefden nagenoeg dagelijks in de krant kan lezen hoe haar leven met haar man verloopt.’

Dat ene boek

Gaat Palmen helemaal op in de fictie van hun liefde, Meijer doet dat in principe ook, maar helemaal geven kan hij zich toch niet. Hij blijft vluchtige contacten met andere vrouwen en prostituees onderhouden. Zoals hij midden in de nacht opbiecht: ‘Ik kan niet trouw zijn, ik kan het niet, ik word gek als ik eraan denk.’

Meijer kan zich moeilijk binden, vermoedelijk uit angst te worden afgewe-

zen, iets wat hem zelf overkwam bij zijn ouders, zoals Palmen haar geliefde voorhoudt. Maar Meijer is niet op voorhand bereid tot zelfonderzoek. Hier doet zich een scherpe discrepantie voor met zijn journalistieke werk. Terwijl hij als interviewer op radio en televisie zijn gesprekspartners hun diepste en vaak ook voor henzelf verborgen drijfveren liet uitspreken, lukt het hem niet zijn eigen beweegredenen te doorgronden.

Als interviewer heeft Meijer veel weg van Socrates die al zijn vraaggesprekken met kunstenaars en wetenschappers ten spijt niet achter de waarheid over zichzelf komt. Hoewel hij dagelijks schrijft en publiceert en zijn daarmee zijn leven boekstaaft, toch blijft de wereld van het boek voor hem een gesloten, een wereld die onlosmakelijk is verbonden met zijn vader die het contact met hem definitief met hem verbroken heeft. Meijer werd al vroeg in zijn leven aan zijn lot overgelaten. Het waarom daartoe blijft hem kwellen. Hij wil dat verhaal zien te achterhalen door een boek te schrijven. *Ten tijde van mijn vader*, zoals het moet gaan heten, blijft echter steken in voornemens en aantekeningen. Niet door zijn vroegtijdige dood, maar angst en onvermogen maken dat het ongeschreven blijft. Daarnaast vormen Meijers drukke journalistieke werkzaamheden een obstakel of excuus, zoals Palmen hem voorhoudt: ‘Volgens mij doe jij zo veel verschillende dingen tegelijk om dat Ene Boek niet te hoeven schrijven.’ Meijer doet daarin denken aan Socrates. Hoewel de filosoof, anders dan Meijer, meer bewust weigerde zijn ideeën op schrift te stellen - beiden wantrouwen ze het fictieve karakter van de taal. Dat hun beider geschiedenis eindigt met de dood is voor de schrijfster een heel wrange manier geweest om te ondervinden dat het leven alleen als fictie kan worden beleefd. Het lot is even onontkoombaar als banaal en wreed.

Literatuur:

Connie Palmen, *De wetten* (Amsterdam, 1991); *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates* (Amsterdam, 1992); *De vriendschap* (Amsterdam, 1995) en *I.M.* (Amsterdam, 1998).
P.E Thomése, ‘De narcistische samenzwering’ is opgenomen in *De Revisor* 25 (1998/1), pp. 24-32. Wessel te Gussinklo publiceerde ‘Gejaagd door de wind’ in *De Revisor* 26 (1998/2), pp. 56-65.
‘Kitsch & camp’ van Xandra Schutte is te vinden in haar bundel *Maskerade* (Amsterdam, 1999), pp. 115-142. Voor het schrijven van dit stuk heb ik vrijelijk geput uit een eerder artikel ‘De tijd verdicht tot een eeuwigheid in de dag. Inwijdingsmotieven in *De wetten* van Connie Palmen’ dat verscheen in *Literatuur* (1998/3), pp. 138-143.

Joris van Groningen (1962) is Neerlandicus en is werkzaam als freelance schrijver.

Karel Osstyn
Ontmoeting met Eric de Kuyper

Aantekeningen. Notities. Eric de Kuyper rijgt gedachten en anekdotes aan elkaar, tot ze een verhaal vormen. Een verhaal van losse fragmenten, sommige van amper een paar regels lang, andere uitgewerkt tot een paar bladzijden. Hij scheidt ze van elkaar door een typografisch embleem, een symbool. Een asterisk, een kelkje, een meetkundig figuurtje.

Vaak beperkt hij zich tot het opgooien van ideeën en niet meer dan dat. Dan heeft hij genoeg aan gedachteflitsen om de verbanden te laten zien. Hij bekijkt elk fenomeen immers van diverse kanten. Hij reikt materiaal aan, stof tot nadenken. Hij laat de dingen zichzelf becommentariëren. De som van de beelden die hij schiet is scherper dan een foto.

Een en ander is natuurlijk te verklaren vanuit De Kuypers semiotische achtergrond. Semiotiek onderzoekt de relatie tussen het voorkomen en de betekenis van dingen. Maar het is ook met een zeker gevoel voor show dat Eric de Kuyper die losse korrels uitstrooit. Dat theatrale zit in hem. En het geheim van een goede show is de montage, hoe je de onderdelen aan elkaar zet. Het geheim zit in dat bloempje, in die asterisk die als een stukje muziek de klankband vormt van het geheel.

Eric de Kuyper
(foto: Chris van Houts)

Op die manier treedt Eric de Kuyper in dialoog met zijn lezers. Hij doceert wel een beetje, maar helder, met de verwondering van een kind. Hij wijst aan en zegt: Kijk. Stilzwijgend deelt hij met je het moment. Die relatie berust op basis van gelijkheid.

Hij overdondert je ook niet met stijl. De Kuypers stilistische mogelijkheden zijn vaak niet meer dan functioneel, wat niet belet dat sommige van zijn observaties de allure van een juweel hebben. Zijn stijl is: de bloem in de knop. Het lezen van zijn teksten heeft vaak iets meditatiefs, alsof hij één voor één de pellen van een ui trekt. De kern blijft intact. Over die kern hoeft niet uitgewijd te worden. We zijn hem al langs alle kanten genaderd.

De eerste kennismaking

Ik maakte kennis met het verschijnsel Eric de Kuyper in de vroege jaren zeventig - toen voor mij het verwarrende moeras van de adolescentie. Jazeker, het verschijnsel Eric de Kuyper: als een geest uit een fles kwam hij één zondagavond per maand heel laat de huiskamer ingesprongen. Spontaan moet ik denken aan de *Caroussel aux Images* op de Franse zender toen ik klein was. Daarin wipte een pop op een springveer het beeld binnen, die een taal sprak die ik niet verstond. Tien jaar later, er heerste nog prehisto-

rie in Vlaanderen en het beeld op tv was nog altijd zwart-wit, kwam het sprookje ineens in een heel andere vorm terug. Bovendien sprak Eric de Kuyper een taal die ik wonderwel meende te begrijpen.

Tussen de belabberde programmering was er iets unieks geslopen. De uitzending heette *De andere film* en werd gepresenteerd door de jongste producer filmaankoop van de BRT. Het was wellicht het meest eigenzinnige programma dat ooit op de Vlaamse televisie is uitgezonden. In *Kinders*, zijn laatste boek tot op heden, vertelt De Kuyper wel dat zijn dagtaak toen bestond uit het selecteren van Spaanse en Oost-Europese jeugdfilms, maar intussen slaagde hij er toch maat in ook de experimentele kortfilm op de buis te brengen.

Het was niet zozeer wat hij vertoonde dat zo'n indruk maakte (ik herinner me zo voor de vuist weg alleen dingen van Chantal Akerman en iets uit de Warhol-school) als de manier waarop hijzelf presenteerde. Pontificaal zat hij in een stoel in een op een waaierpalm na leeg decor en blies enkele tellen de rook van zijn sigaar het beeld in voor hij het woord nam. De studio als broedbodem, als antichambre voor het gebeuren.

Het schokkende was natuurlijk ook Eric de Kuypers onmiskenbare fysiek. Toen al bijna kaal en uiterst breekbaar, gehuld in een dandyesk kostuum, maakte hij de indruk van een vogelverschrikker die complexloos de verkeerde kijkers van het tv-toestel wegjoeg. Plechtig nodigde hij de rest uit om plaats te nemen voor het scherm, voor een verhaal met hoog duizend-en-één-nacht-gehalte.

De Kuyper was niet bang om het zwaargeladen woord ‘fascinatie’ in de mond te nemen. Geen probleem, want je zag gewoon wat hij bedoelde. Plotseling was die televisiekast begonnen met ademen. Nog nooit eerder had ik presentator, regisseur, costumier en rekwisiteur in één en dezelfde stoel zien zitten. Dit was cinema zoals daarna, in het programma zelf, nooit geëvenaard zou kunnen worden. Zo moet het geweest zijn toen er bij stomme film voor het eerst een stem te horen was.

Het belangrijkste rekwisiet was de waaierpalm. Wezenloos stond het attribuut in de studio. België was toen nog het land van de sansevieria, dus stel je dat exotische ding eens voor in dat lege decor. Die waaierpalm zorgde voor een complete breuk met het voorgaande. Hij diende niet alleen om je in de sfeer te brengen, maar functioneerde ook als een verkeersteken: opgelet, dit is een select programma. De meeste kijkers die Eric de Kuypers hese, fluwelen stem de inleiding op wat komen ging hoorden inzetten, waren zoals ik al zei inmiddels opgestaan om van kanaal te veranderen. Afstandsbedieningen waren er nog niet. Na een paar seizoenen verdween *De andere film* weer van het scherm.

De Kuyper heeft iets met decorplanten. In zijn boeken heeft hij het wel eens

gehad over de twee plastic buxussen die een tijdlang op het terras van zijn flat op de Oostendse zeedijk stonden. Je keek tien hoog en daar stonden ze, een tikkeltje uitdagend wel. Toen andere mensen ze ook begonnen te plaatsen, nam hij ze weer weg. Ze waren toch kapot van de zeewind die om de flat blies.

Een waaierpalm of een buxus in de verkeerde context plaatsen, betekent het voorwerp degraderen tot kitsch. De Kuyper heeft een bepaalde affiniteit ontwikkeld met wansmaak, dat is welbekend. Het is een statement, maar het is ook meer dan pose. Als jongetje was hij fysiek en mentaal een beetje excentriek, dus maakte hij op een bepaald moment van de nood een deugd, tot in het exhibitionistische toe. Om te tonen dat hij niet minder goed was dan anderen, moest hij zijn anders-zijn wel etaleren.

Zo ontdekte hij ook de kracht van het banale. Een waaierpalm in de studio of een buxus op het balkon plaatsen, het is een ritueel, een niet mis te verstane code. De schok berust op een spiegeleffect: wie zich eraan ergert, voelt zich bij de neus genomen. De Kuyper beweert dat hij geen affiniteiten heeft met het surrealisme, maar zijn accessoires hebben wel een vergelijkbaar resultaat. De ernst van het komische.

De tweede kennismaking

Mijn tweede kennismaking met Eric de Kuyper verliep ongeveer gelijktijdig via het inmiddels ter ziele gegane Vlaamse opinieweekblad *Spectator*. Hij schreef al jarenlang film- en theaterkritieken in diverse kranten, maar het was toevallig dat blad dat ik binnen bereik had. ‘Dacht ik zo’ heette de column - het was een van de eerste die ik tegenkwam, daarvoor had ik alleen van cursiefjes gehoord. De Kuyper deed iets vergelijkbaars als in de studio. Hij schreef over dingen die ik nog niet eerder zo beschreven zag. Ik zou pas later met de grote twintigste-eeuwse stromingen (en met het nieuw-realisme van *Barbarber*) kennismaken.

Ik put even uit mijn herinnering. Die beantwoordt ongetwijfeld lang niet meer aan de werkelijkheid, maar dit is wat is blijven hangen. Dat De Kuyper over hoogst frivole onderwerpen als het huiselijke schreef. Hij bewoonde met vrienden een stijlvol oud huis in Brussel, dat gonsde van de creativiteit. Fragmenten uit *Dag stoel naast de tafel* benaderen het best de sfeer die ik me van de kroniek herinner. Je zou kunnen zeggen dat De Kuyper er het familieleven in voortzette waarover hij in zijn autobiografische cyclus zo uitvoerig heeft bericht. Ook later is hij over huizen blijven schrijven, over dat in Nijmegen dat hij weer met vrienden deelt. Of over zijn flat in Oostende.

De Kuyper is een *Einzelgänger* en tegelijk een gezelschapsmens. Hij rekent het huiselijke niet exclusief tot de privé-sfeer, maar ziet het als een laborato-

rium waarin hij zijn theorieën toetst aan de werkelijkheid. In *Kinders* bijvoorbeeld reflecteert hij aan de hand van zijn observaties van Olivia, het dochtertje van zijn Nijmeegse vrienden, over de kindertijd. In de beslotenheid van een huis herhaalt de wereld zich in het klein.

Natuurlijk is voor Eric de Kuyper de beschrijving van het alledaagse niet alleen zaligmakend. Hij peilt op Proustiaanse wijze naar onderliggende betekenissen. Hij vertrekt van banale gedragingen en van de dingen waarmee we ons omringen om tot boeiende algemene conclusies te komen. Eigenlijk heeft hij het voortdurend over de codes van de communicatie.

Vandaar dat De Kuypers interesse voor het alledaagse zelf allerminst banaal overkomt. Hij wisselt geen vormelijkheden uit over het weer. Hij wil ons erop wijzen hoezeer er achter de doodgewone werkelijkheid een retoriek schuilgaat. De kloof tussen het banale en het theatrale is zo overschreden, zoals elke schrijver die een verhaal bedenkt, kan getuigen. De melk op tafel, het gesprek bij de maaltijd, de afwas in de keuken, alles is oorzaak en gevolg. Onder de juiste belichting krijgt het een glans van goud. Als een tovenaar wijdt Eric de Kuyper ons in die magie van alledag in.

Nostalgie

Zoals hij in *De hoed van tante Jeannot* interieuren schetst, kom je ze maar zelden meer tegen. In *Met zicht op zee (Aan zee - veertig jaar later*) belandt hij in een Oostends hotelletje, waarvan hij geen idee had dat het binnen nog zo koket aangekleed was. Hotels zijn anoniem, zegt De Kuyper, die zijn flat aan zee soms afstaat aan vrienden en dan zelf een kamer neemt. Die keer werd hij wel degelijk verrast: de lounge waar hij belandde, ademde de sfeer van de woonkamer van zijn tantes.

Was het dan zo'n boudoir, met popperig porselein en kleedjes op de banken? Niet alleen dat. De Kuyper verbindt interieuren met mensen. Soms zeggen ze meer over de mens die ze bewoont dan dat die zelf uitstraalt. Toen hij verbaasd om zich heen keek in de kamer die hem meer dan veertig jaar terugwierp in de tijd, stond hij plotseling oog in oog met de vrouw die de zaak beheerde. Uit de blik die ze wisselden sprak een zekere herkenning.

Het gevoel dat De Kuyper beschrijft is geen zeurderige nostalgie. Vaak gaat het gepaard met ‘heimwee naar melancholie’, maar het is in de eerste plaats een esthetisch gevoel. Het wordt gestimuleerd door herinneringen, tot de prilste ontdekkingen en gewaarwordingen van het ontluikende kind toe. De volwassene kan niet anders dan ze tot zijn persoonlijke erfgoed rekenen, of hij verloochent zichzelf. Nostalgie is een vorm van zich herbronnen. Maar het is ook volstrekt onuitwisselbaar en individueel. Als De Kuyper de kleine Olivia meeneemt naar zee, heeft ze geen oog voor de uitgestrekte watervlakte voor zich.

De terugkeer naar Oostende is niet echt een blij weerzien, want de stad is veranderd. De Kuyper vestigt zich op een plaats die historisch geladen is, omdat vroeger het *Royal Palace* er stond. Het flatgebouw met dezelfde naam dat er nu staat, is aartslelijk. Als kind kwam hij er niet echt, want het strand waar hij speelde, lag een paar honderd meter daarvoor. Bewust vestigt hij zich in deze anonieme omgeving, want elke tijd kent zijn symbolen. En dit symbool van lelijkheid, nu al verweerd door weer en wind, hoort nu eenmaal bij deze tijd. Het is de ideale uitvalsbasis om het verleden te verkennen. Als een archeoloog vertrekt De Kuyper vanuit zijn nieuwe standplaats op onderzoek naar wat er overgebleven is van de stad. Hij probeert het Oostende van koning Leopold II te reconstrueren. Van de grandeur van toen zijn hooguit bizarre benamingen overgebleven: Petit Paris bijvoorbeeld, nu een ordinair kruispunt van de Nieuwpoortse en Torhoutse steenweg. Bij elk huizenblok verandert de atmosfeer. Bij elke stap die hij zet, schuift de tijd een beetje op, manifesteert het verleden zich weer een beetje meer. Daarna wordt de gewaarwording weer onderbroken door een nieuwerwets bouwsel, een geblindeerde oude gevel, een hypermarkt die er voorheen niet stond.

Zoals iedereen weet, zijn het niet de huizen die een sfeer verspreiden, maar hoort dat gevoel in de waarnemer zelf thuis. Of een tafereel vrolijk stemt of triest heeft niet alleen te maken met de wolken die voor de zon schuiven, maar met een complex van sensaties die niet met moderne apparaten te meten zijn. Eric de Kuyper probeert er, even vrolijk en onverstoord als altijd, toch verslag over uit te brengen.

De theorie

Na wat zoeken op de zolder van het ouderlijk huis vind ik nog enkele van die oude columns uit de *Spectator* terug. Het blijken de laatste uit de reeks. De Kuypers stijl is sindsdien enorm geëvolueerd. In die stukken van toen is de student semiotiek nog aan het woord. De cerebraliteit druipt ervan af. Hij produceerde een on-stijl: via ellenlange omwegen komt hij tot een heftige, maar nietszeggende conclusie. Als je het mij vraagt, zat de klad er in. Hij had niet veel zin meer in zijn kroniek.

Het was natuurlijk een tijd van experimenteren. De krantenpagina was een laboratorium. Eric de Kuyper was een van de knapste laboranten, maar eigenlijk deed hij in de Belgische periferie alleen maar na wat hij in het verre Parijs geleerd had. Hij ontdeed mythes van hun voorkomen, hij paste toe wat Roland Barthes ‘le plaisir du texte’ noemde. Voor Vlaanderen was het nieuw, en een beetje elitair. Het was een mode.

Veel daarvan is nu vergeten, maar De Kuyper is er nog. Hij heeft zijn stijl

gevonden zonder zichzelf te verloochenen. Uit zijn autobiografische project blijkt de gepaste reserve tegenover academisch taalgebruik. Misschien heeft hij de theorie anders leren bekijken door op zijn beurt met studenten te werken. Je kon het al zien aankomen in proefschriftachtige werkstukken als *Filmische hartstochten* en *De verbeelding van het mannelijk lichaam*, waarvan de formulering opvallend helder is.

De Kuyper blijft tot in *Kinders* een beroep doen op de semiotiek en op psychoanalytische theorieën, maar het beoefenen van de autobiografie heeft hem geholpen om afstand te nemen. In zijn cyclus heeft hij het lumineuze idee gehad om over zijn eigen sujet te spreken in de derde persoon. Die 'hij' is niet zozeer een instantie waarachter hij zich kon verschuilen, maar iets wat hij als een studieobject kon benaderen.

Belangrijk was dat hij op die manier zijn eigen persoon, zijn herinneringen en zijn omgeving als kind zoveel transparanter kon voorstellen. Het was alsof hij door het oog van een camera keek. De Kuyper was intussen zelf achter de camera gaan staan, maar nu transponeerde hij al schrijvende ook zijn herinnering in beelden, zodat ze voor buitenstaanders herkenbaar werd. Zo begon hij aan een literair oeuvre dat van meet af aan een ruimer publiek wist te bekoren. Natuurlijk was het één grote psychoanalytische regressie, maar als 'hij' benaderde hij meer het archetype dan het individu.

De respons

Het succes van Eric de Kuypers schijnbaar onophoudelijke reeks boekjes is nauwelijks in te schatten. Het kan toch niet alleen nostalgie zijn waarom mensen ze zo graag lezen? Wat herkennen ze erin? Ongetwijfeld het geestesoog dat intuïtie heet: iets waar westerlingen afgeleerd hebben om naar te luisteren, iets dat ze nooit hebben leren verwoorden. Alleen kinderen kunnen het nog, wat ouders zullen beamen die antwoorden moeten verzinnen op de onmogelijkste vragen.

De Kuyper laat zien hoe je je verstand op nul kunt zetten en de dingen kunt laten zijn zoals ze zijn: geuren, kleuren, indrukken. Het heeft iets impressionistisch, maar hij laat zien dat het niettemin perfect mogelijk is om dit terrein te bewandelen. Voor sommigen verwerft hij er de status van wereldvreemd filosoof mee, maar anderen spreken hem er over aan op straat. In *Met zicht op zee* beschrijft hij hoe voorbijgangers hem beginnen aan te vullen en te corrigeren. Wat ze in zijn boeken gelezen hebben, was niet zo, maar zó. Het doet er natuurlijk niet toe hoe het precies was, dat herinnert iedereen zich anders. De Kuyper luistert minzaam en verbaast zich over het 'dorpsgevoel' dat zijn boeken hebben gecreëerd. Voor die toevallige passanten heeft hij bijna de allure van een James Ensor, een publieke figuur die door

Oostende wandelt en een kring van gelijkgezinden op de been brengt. Als verteller heeft hij een soort collectief bewustzijn aangeboord. Herinneringen die niemand miste en die begraven waren in de vergetelheid, tot hij ze afstofte en restaureerde. Als schatten op zolder, die na taxatie door een kenner plotseling weer in waarde stijgen.

Sommigen zullen daarin wel een conservatief trekje zien. Als kersverse kustbewoner pleit De Kuyper voor het behoud van het verwaarloosde Oostendse casino, dat projectontwikkelaars tot een onding willen verbouwen. Hij verheft zijn stem tegen het opspuiten van het strand en tegen nieuwerwetse arduinen banken op de zeedijk, die de oude gietijzeren gevallen moeten vervangen. Toch is het niet de behoudsgezinde die hier spreekt, maar de estheet die oog heeft voor correcte verhoudingen. De Kuyper betreurt niet dat iets ouds plaatsmaakt voor iets nieuws, maar wel dat iets dat optimaal bij zijn omgeving past, verloren raakt.

Schoonheid bestaat alleen in het oog van de waarnemer. Stijlen veranderen, modes volgen elkaar op. Eric de Kuyper is als een museumdirecteur, die weet dat er voor het bewaren van oude dingen soms een aparte ruimte nodig is. In zijn geval is dat een boek. Hij kan van de wereld geen openluchtmuseum maken, maar als archeoloog van het recente verleden zorgt hij voor het minst slechte alternatief.

De afstand

Zoals ik al zei, toen ik De Kuypers oude columns van onder het stof haalde, bleken ze niet te beantwoorden aan mijn herinnering. Het enige wat ik nog vond was een televisiekritiek en een theaterrecensie. Verdwenen waren de fragmenten waarin hij sprak over zijn Brusselse huis uit de jaren zestig en zeventig. De vrienden met wie hij het deelde, kwamen erin voor met de initiaal van hun voornaam. De kracht van de suggestie! Ontvankelijk als ik toen was, was het bijna of ik erbij hoorde. En nu... Haalde ik de zaken door elkaar? Was wat ik koesterde verloren gegaan en bestond het alleen nog in mijn eigen herinnering, vervormd en gesleten door de tand des tijds?

Gelukkig kan ik nog terugvinden hoe het werkelijk was in *Dag stoel naast de tafel*. In dit boekje met de titel die aan Van Ostaijen doet denken heeft De Kuyper een selectie van zijn aantekeningen uit die tijd opgenomen. Maar het is hetzelfde niet meer. Ja, daar is nog wel die sluier die hij van de werkelijkheid trekt. Maar wat eronder zit, lijkt zoveel gewoner. Ligt het dan toch aan mij? In die jaren zat ik op school in Oostende met een neefje van Eric de Kuyper. Later zagen we elkaar ook op de universiteit. Op een keer vertelde hij dat hij wel eens bij zijn oom in Brussel langsging om te logeren. Hij werd er zo'n beetje aan zijn lot overgelaten, zodat hij de gang van zaken goed kon bekij-

ken. Het effect van zijn verhaal was dat de schittering van het menage dat ik kende uit de krant doffer werd.

Later ging ik kijken naar de Vlaamse première van een van De Kuypers films. Van de film zelf herinner ik me zoveel niet meer, behalve dat er veel bakstenen muren in voorkwamen waar mannen voor paradeerden. Achteraf was er gelegenheid om De Kuyper, die aanwezig was, te ontmoeten. Zal ik je voorstellen aan mijn oom? vroeg mijn vriend in het café. Er zat een zekere schroom in mij. Ik zag hem omzwermd door vrienden en bekenden en ik dacht: Nee, toch maar niet. Laat ik de indruk maar bewaren die ik van hem heb.

Later kreeg ik de kans om Eric de Kuyper te interviewen en ontmoette ik hem wel eens bij de persvoorstelling van zijn boeken. De confrontatie verliep telkens uiterst beminnelijk, maar na afloop begaf ik me altijd met gemengde gevoelens naar huis, om de projectie in stand te houden. Had ik gelijk of niet? In *Met zicht op zee* bekent De Kuyper dat hij zelf ooit de kans liet liggen om Marguerite Duras te ontmoeten. Ik was niet de enige met mijn probleem.

> Ze zou me gewoon hebben genegeerd. Ik zou hebben gemerkt dat ze me vanuit haar ooghoeken observeerde, en hebben gevoeld dat ze mijn gedachten las. [...] Bij een tweede ontmoeting zou ze me heel vriendelijk en listig hebben aangesproken. Ze zou geen vat op me hebben gekregen. Mijn zwijgen zou haar tot spreken hebben aangezet, en mijn praten tot zwijgen. Daar zou het bij zijn gebleven.

Projectie is onvermijdelijk. Het is daar waar veel onbevangen lezers zich door laten verrassen. Maar de privé-ruimte van een schrijver moet nu eenmaal worden gerespecteerd. De ware ontmoetingsplaats is het boek - de mens achter de schrijver is een schaduw van de publieke figuur. De illusie kan beter intact blijven.

Het theatrale

Ik kan me steeds minder inleven in de fascinatie van Eric de Kuypers generatie voor opera, voor de musical en de droomcinema van Hollywood. Voor het theatrale in het algemeen, zeg maar. Een tijdlang, in mijn jongere jaren, probeerde ik zoveel mogelijk van die ‘klassieken’ mee te pikken - bijvoorbeeld op het derde Franse televisiekanaal, waar *Cinéma du minuit* originele versies vertoonde in een soort eeuwig weerkerende cyclus. Het waren uitzendingen die vaak gestoord werden door een slechte ontvangst en daardoor een extra waas van verleden grandeur droegen. Sommige van die films bleven me bij, andere vergat ik weer. Wat boeit Eric de Kuyper nu

zo in die theatraliteit, vroeg ik me af. Ik dacht dat het de naïviteit was, het optimisme. Of zoiets.

Gaandeweg begon ik me te ergeren aan de doorzichtige codes van de Amerikaanse decorcinema. Ze hield te veel vast aan de ongeschreven wetten van gezin, samenleving en vaderland. Er werd te weinig in aan het toeval overgelaten: een happy end was al even cliché als de mokerslag van het noodlot. Ik begon de *one-liners* te verafschuwen, de glamour, de muzikale intermezzo's, de nepidylle. Ik verkoos de expressievere cinema van mijn eigen tijd, of toch het beste eruit. Ik kon niet langer koesteren wat niet mijn eigen herinneringen waren, maar die van een criticus...

Eric de Kuypers liefde voor de droomcinema stoelde nu eenmaal op momenten die hij beleefd had in de duisternis van een bioscoop, in de jaren dat hij zelf het meest ontvankelijk was. Dat was goed voor hem, maar voorkeuren zijn moeilijk overdraagbaar. In welke mate heeft wat hij geschreven heeft over een tijdperk dat niet eens geheel het zijne was - veel had hij tenslotte van horen zeggen van zijn tantes die hem over hun uitjes vertelden - anderen gegrepen? Zijn gezag als criticus was bepaald niet onaanzienlijk. Maar vorming is nu eenmaal een fase die iedereen doormaakt.

Toen De Kuyper dus zelf voor het eerst bioscoop, theater en ballet bezocht, bleek wat zijn tantes hem verteld hadden wel degelijk te beantwoorden aan zijn esthetische verwachtingen. Volgens mij is dat de reden waarom zijn literaire productie zo sterk is doordrongen van het autobiografische. Die vroegste begeleiding bleef hem bij en bepaalde zijn latere smaak. Waarom zou hij zich tegen de gelukkigste momenten van zijn jeugd afzetten? Geheel onverwacht speelde hij bruggenhoofd tussen twee uiteen liggende generaties, wat in de jaren zestig en zeventig zeker niet gebruikelijk was. Maar De Kuyper heeft er nooit een probleem van gemaakt om tussen verschillende culturen in te staan.

In *De verbeelding van het mannelijk lichaam* wijst hij op de aantrekkingskracht van grenzen. Dat heeft te maken met het omzichtig doorbreken van taboes. Bij het in beeld brengen van de filmdiva speelde de zoom een grote rol. De boord van een jurk die net iets opschuift, is uiterst suggestief. Op dezelfde manier richt De Kuyper ook al schrijvende onze blik telkens iets verder, naar wat ons ongeoefend oog niet opvalt maar wat we onbewust toch registreren. Soms is het een bepaald soort licht over het strand, een andere keer is het een kind dat hij onbeschaamd observeert.

Voyeurisme: nog zo'n geladen woord dat een tijdlang in de mode was. Eric de Kuyper haalde het uit de taboesfeer, omdat het een natuurlijke reflex is. Hij verheft het tot een manier van kijken, die ontdaan is van lust. Veel waarover men niet geacht wordt te spreken biedt interessante gespreksstof, ook als het persoonlijk is of banaal. Door het te verstoppen, verstoppen we ons-

zelf. In wat je zijn persoonlijke *Bildungs*-cyclus zou kunnen noemen leert Eric de Kuyper ons kijken op een manier die bevrijdend werkt in plaats van bedreigend.

Fictie en autobiografie

Eric de Kuyper heeft zich ook wel eens aan fictie gewaagd, maar met niet zo'n denderend resultaat. *Als een dief in de nacht* speelt zich af in een oude Brusselse residentie, een locatie die zijn 'verbeelding' aan het werk zette. Wat als een kafkaiaanse thriller begon, ontwikkelde zich tot een soort *Traumdeutungs*-verhaal. Maar omdat het fictieve element geleidelijk zeer mager werd, voldeed de psychologie op den duur niet meer. Je zag De Kuypers aandacht voor het verhaalschema dat hij had opgesteld gaandeweg verslappen.

Wat fictie betreft heeft hij het wijselijk bij deze ene poging gelaten. Toch is het verkeerd te denken dat hij zich niet thuis zou voelen in de wereld van de fantasie. Schrijvers van fictie zoeken bij het creëren van hun personages toch ook vaak een model in hun omgeving? Het komt erop aan je persoonlijke 'niche' (een nieuw modewoord) te vinden. In *Te vroeg... te laat*, het mooie, melancholische verslag van een onmogelijke verliefdheid, liet De Kuyper zien dat hij best een verhaal kan afronden, als het autobiografische maar zijn inspiratiebron blijft.

Eric de Kuyper schrijft zijn laatste boeken al lang niet meer in de derde persoon. Het ik is voor hem een perfect acceptabel personage geworden. Was het kind uit zijn jeugd hem dan zo vreemd, toen hij met zijn autobiografie begon? Of was het een familielid dat hij veel te goed kende? Eén ding is zeker: de uitdrukkingsvorm die hij gevonden heeft, in dat vage tussengebied tussen autobiografie en fictie in, spreekt velen aan. Het magische niemandsland van de kindertijd is trouwens een literaire topbestemming. Dat onuitputtelijke geheel van eerste indrukken dient één schrijver op de tien tot inspiratie.

Hoezeer De Kuyper ook over andere zaken schrijft, zijn reputatie berust op die ene specialisatie: de kinderjaren. In *Kinders*, zijn meest recente boek, maakt hij de cirkel zelfs rond. Olivia, het dochtertje van zijn vrienden dat hij zo graag observeert, is mede door haar uitgesproken natuur een van zijn sterkste figuren geworden. Bij haar kan hij controleren of zijn herinnering aan de kindertijd overeenstemt met de realiteit van het kind-zijn. Als een ware ouder is De Kuyper weer bij zijn beginpunt aangekomen. Soms lijkt het wel of hij de middelbare leeftijd overgeslagen heeft...

Die bewering is nog zo gek niet. Geboeid door die kroniek uit vervlogen tijden ben ik altijd blijven uitkijken naar een verslag van De Kuypers volwas-

sen jaren, als twintiger en dertiger. De Brusselse jaren toen hij kritieken begon te schrijven, de periode als student in Parijs... Het is er gekomen in *Dag stoel naast de tafel* en in *Een tafel voor één*... maar het had niet die glans die ik er mij van herinnerde. Het was of hij iets uit de weg ging. Alsof er een muur was waar hij niet door kon of wilde breken.

Misschien staat dit verleden Eric de Kuyper op een of andere manier nog te dichtbij. In *Mowgli's tranen* en *Grand Hotel Solitude* heeft hij nochtans getoond dat hij ook moeilijkere persoonlijke momenten heel accuraat onder woorden kan brengen. Maar in die boeken is hij nog een kind. Dat moet dan wel de verklaring zijn. De schrijver van de laatste boeken is de commentator, de filosoof. Het kind in hem is het personage. De jonge volwassene is privé. Zo legt Eric de Kuyper zelf de grens van wat toelaatbaar is en taboe. Hij weet als geen ander dat er niks lokkenders is dan wandelen op het scherp van de snede. Op zijn manier is hij de meester van de ontblote schouder, van de zoom boven de knie.

Dat is de kracht van het autobiografische: vanuit de particuliere sfeer doordringen tot het collectieve bewustzijn. Zo kan ook iemand die geen creatieve verbeelding bezit, toch de esthetische behoefte bevredigen. Het maakt de keuze alleen maar groter. Soms hangt het af van stemmingen of men nu meer zin heeft in fictie en avontuur, dan weer hunkert naar nostalgie en bezinning. De appreciatie hoeft er niet minder om te zijn. Eric de Kuyper heeft bewezen dat de autobiografie best een literair genre kan zijn.

Nawoord

Tot slot nog een laatste opmerking over die columns die ik op zolder vond. Een televisiekritiek en een theaterrecensie, nogal cerebraal en wijdlopig, dat was alles. Mijn collectie was natuurlijk hopeloos onvolledig. Waarom had ik alleen deze bewaard? De verklaring is simpel: het weekblad *Spectator* was rond die tijd van tabloid overgestapt op magazineformaat. Wat daarvoor verschenen was, had ik weggegooid. Ik blijf dus met een frustratie achter. Ik zal wel nooit kunnen controleren wat er klopt van mijn herinnering, tenzij ik naar een archief stap. Maar misschien laat ik het beter zo.

Er is altijd een zekere wisselwerking tussen het voorstellingsvermogen van de schrijver en de lezer. De laatste herkent zich in de eerste, maar voegt er beelden uit zijn eigen voorraadkamer aan toe. Uiteindelijk werkt een autobiografie net als een stuk fictie: een goed geschreven tekst zet het beeldend vermogen van de lezer aan het werk. Fantasie en herinnering tappen in grote mate uit hetzelfde vaatje. Ze vullen elkaar aan.

Karel Osstyn werkt als eindredacteur op de Vertaalafdeling van de VRT en schrijft over hedendaagse Nederlandse literatuur voor De Standaard *en* Ons Erfdeel/Septentrion.

[Bzzlletin Poëzie]

Temidden van zoveel verstrooiing
Over *Wisselsporen* van Hans Tentije

De eerste bundel van Hans Tentije, *Alles is er* (1975), stond in het teken van de poging de mensen en dingen die hij in zijn gedichten presenteerde met die gedichten aan de vergankelijkheid te onttrekken. Die gedichten waren tevens doordrongen van het besef dat dit proberen tevergeefs was en is. De dichter schrijft in een gedicht over een schilderij van Dick Ket: ‘zolang 't doek gespannen is’ en: ‘want op den duur barst ook de verf vanzelf / hier, en daar.’ Gezien de meerduidigheid van ‘hier’ heeft de dichter ook een beperkt vertrouwen in de onvergankelijkheid van het gedicht.

Vanaf zijn tweede bundel, *Wat ze zei en andere gedichten* (1979) ligt het accent meer op het verduurzamen van herinneringen: ‘blad papier dat binnen z'n dubbele begrenzing / de neerslag hiervan bewaart - / dat te beschrijven.’ De titel van de in 1994 verschenen verzamelbundel, die de eerste vier bundels van Tentije behelst, is veelzeggend: *Drenkplaatsen*. Dat zijn plekken waar de steeds maar voort stromende rivier (van de tijd) tenminste benaderbaar is en daarmee worden de gedichten zelf ‘drenkplaatsen’. Het gedicht wordt een plek waar de tijd even stilvalt. Opvallend daarbij is dat de toon en de breed uitwaaierende vorm - in gedichten uit *Nachtwit* (1982) en de reeks ‘Drenkplaatsen’ lijken regels door schijnbaar willekeurig inspringen niet ‘vast’ op de bladzijde te staan - eerder *het stromende* suggereren dan *het moment*.

Het is poëzie die op het eerste gezicht uit lijkt op ‘de verblindende oogopslag van dit moment’, maar die door de toenemende lyrische toon eerder ‘doordrenk[t...] van alles wat voorbijgaat.’ Het beeld dat ‘Lorenzetti - een liefdesgedicht’ (in: *Van lente en sterfte*, 1994 en ook voorzien van dat willekeurig lijkende inspringen) van de ‘ik’ geeft, lijkt dan ook een metafoor voor het dichterschap van Tentije:

> met mijn rug naar de voor-
> plecht
> gekeerd, keek ik uit
> over alles wat ik verliet, en zag dat ik dat bij
> iedere slag
> wel leek te willen omhelzen
>
> zo lag het verdwijnende voor, het komende
> achter mij -

De woede om het voorbijgaan en al het voorbije die in de eerste bundel aanwijsbaar was, lijkt in de loop der tijd uit Tentijes poëzie verdwenen en plaats te hebben gemaakt voor een zekere berusting. Natuurlijk ontstáát deze poëzie nog steeds vanuit een gevoel van gemis en is ze nog steeds doordrongen van dezelfde levensopvatting, maar een citaat uit zijn recente bundel *Wisselsporen* laat zien dat Tentijes poëzie minder protesteert en berustender geworden is:

> zoals de stroom
> ons volgt en vooruit is en overal
> zijn bron in zich draagt, zo onafscheidelijk
> reist ook het afscheid met ons mee

Het wordt vastgesteld, er wordt in de taal niet zichtbaar mee geworsteld. Het gaat om ‘een weemoedig soort genade’ die beschreven wordt in ‘droeftonigste ombers’

en ook het thema van het vergeefse duikt weer op, bijvoorbeeld in de pregnante reeks ‘om de dingen’ waarin een poging een portret te schilderen uitloopt op een échec en het niet lukt ‘je’ in ‘je jas’ te helpen. Dit reeksje bestaat uit voor Tentijes doen korte gedichten; de meeste gedichten uit deze bundel worden gekenmerkt door de vertrouwde vorm: ze zijn lang en de zinnen meanderen, voorzien van veel enjambementen, over de bladzijden. Deze schijnbare vormloosheid luistert nauw en dient strak beteugeld te worden. Dat blijkt bijvoorbeeld in een gedicht als ‘Tafel met oud verband’ dat op prachtige wijze het ‘labyrintische / verband dat wil worden afgewikkeld / tot op het leven’ verbindt met vitrage, een engel en noties van pijn en verwondering.

Het gedicht is blijkens een onderschrift gebaseerd op een litho van Co Westerik. Waarom staat dat trouwens onder het gedicht alsof het bij het gedicht hoort? Het interesseert me helemaal niet wat de ‘inspiratiebron’ van een gedicht is - het gedicht moet het op eigen kracht doen.

De sporen van ‘de bron’ zijn terug te vinden in het gedicht: de eerste strofe eindigt met de onhandige verwijzing ‘links vooraan’. Dat zal wel de plaatsbepaling op die litho zijn, maar in het gedicht is de verwijzing volkomen zinloos en zelfs een *Fremdkörper*. Ook ritmisch gaat er wel eens wat mis. In ‘Zij is’ staan de regels

> in de ijsvloer, over de als met ijzelvijlsel
> besneeuwde velden, op de donkerende bosrand

Over de als met?

Op bladzijde 55 voegt de dichter het volkomen overbodige, spreektalige en daardoor storende ‘net’ toe aan: ‘is het net / of ik...’

Ook onder ‘Parker's mood’ staat zo'n verwijzing, ongetwijfeld naar een of ander opname. Maar als het gedicht ‘een coda zoals het hart / hem ingeeft, hem // een geheim als dit groots zo op de lippen legt’ niet voldoende evoceert, dan is het mogelijk dat te zien als een verbeelding van de onmacht dat geheim onder woorden te brengen. Maar is het dan de bedoeling dat die opname dat alsnog wel doet? Als dat de ‘bedoeling’ is, dan wil ik dat het gedicht die coda, dat geheim, voelbaar maakt en niet alleen maar noemt.

Het is een paradoxale poëtische waarheid dat een gedicht dat ‘het nazinderende’ ‘enkel op papier’ wil vasthouden en tevens het échec daarvan wil weergeven zélf een perfect gedicht moet zijn. Tentije eindigde *Van lente en sterfte* met de regel ‘en niets anders dan dit, hier, zal ons munten’, ‘Dit’ en ‘hier’ lijken opnieuw te verwijzen naar het gedicht. Een gedicht dat ons zal munten moet gaaf zijn, wil het aanspraak maken op onvergankelijkheid. Dat ‘ene beeld [...] dat van voltooiing’ (blz. 40) wordt niet altijd bereikt in *Wisselsporen*.

Maar het is de vraag of Tentije daar op uit is. Eerder zwerft hij ‘door het grondeloze / van jaren, de zich onvoltooiende / steeds hernemende tijd’, zoals het in ‘Een steen bij Lohme’ staat. Vaak vertrekt Tentije van een beeld, maar zijn huidige poëzie is zelf veel minder beeldend dan die uit zijn eerste bundel. Eerder is ze peinzend, zoekend en misschien zelfs tastend te noemen. De omtrekkende bewegingen en het steeds hernemen van zinnen maken dat de gedichten zelf onderdeel worden van het zich ‘onvoltooiende’. Dat lijkt de voornaamste intentie van deze gedichten, niet dat ene beeld van voltooiing, maar als de zwaluwen uit ‘Een steen bij Lohme’: ‘een verstrooide te zijn / te midden van zoveel verstrooiing’.

Een verzameling deeltjes
Over F. van Dixhoorn

Van F. van Dixhoorn (Hansweert, 1948) verscheen begin 2000 een derde bundel: *Takken molenwater / Kastanje jo / Hakke tonen / Hakke tonen / Uiterton / Molen in de zon*. De bundels van Van Dixhoorn dragen als titels steeds de namen van de reeksen onder welke zijn teksten gegroepeerd zijn. Zo heette zijn eerste bundel, in 1994 bekroond met de Buddingh'prijs: *Jaagpad / Rust in de tent / Zwaluwen vooruit*. In 1997 verscheen (verschenen?): *Armzwaai / Grote keg / Loodswezen I*.

De eerst bundel bevat dus drie reeksen. De gedichten bestaan steeds uit zestien korte regels, eventuele witregels

(in de tweede reeks op de zesde, in de derde reeks op de zevende regel) meegerekend. Verder bevatten ze geen hoofdletters en leestekens en zijn ze voorzien van een telling die wellicht als maatverdeling op te vatten is: de eerste reeks: 1, 2, 3, 4; de tweede en derde reeks: 1, 2, 3. Tegelijkertijd lijkt deze nummering los te staan van witregels of het einde van een bladzijde. Als het ‘gedicht’ over regel zestien heenloopt, gaat de rest domweg naar de volgende bladzijde, wat geen invloed lijkt te hebben op de telling. Daardoor maakt zij de willekeurige indruk van een schijnorde.

Ook de drie reeksen uit de tweede bundel staan stevig gestructureerd op de bladzijde. De eerste reeks bestaat uit teksten van twee maal zeven regels gescheiden door een witregel. De tweede reeks bestaat grotendeels uit zestienregelige teksten, maar begint en eindigt met teksten van veertien regels. De derde bestaat geheel uit teksten van zestien regels.

Wie een voor de hand liggend inhoudelijk houvast zoekt in deze regelmaat, komt bedrogen uit. Evenals in de eerste bundel presenteert Van Dixhoorn fragmenten van gesprekken, opmerkingen, redeneringen, commentaren, spreekwoorden, verhalen ‘in een groots verband’, maar een samenhang, anders dan dat ze in Van Dixhoorns gedichten tezamen komen, is zowel expliciet als impliciet niet gemakkelijk te vinden.

Dit alles geldt ook voor de derde bundel, waarin Van Dixhoorn inmiddels gebroken heeft met een regelmatige presentatie op de bladzijde. Hij trekt nu ook de bladspiegel kapot, zou je kunnen stellen. Als tamelijk willekeurig gekozen voorbeeld, het begin van de reeks ‘Uiterton’:

> donkerder dan nu
> uit vrees
> voor zijn veiligheid
>
> [acht witregels]
>
> 4. de getallen
> in iedere mogelijke richting
> bij elkaar optellen
> hetzelfde resultaat
>
> [volgende bladzijde]
>
> 3. wanneerde deur
> van het wachthuis
> voor de veerboot
>
> opengaat
>
> [acht witregels]
>
> waait de zee
> naar binnen
> 2. de kok in de keuken
> zingt mee
>
> [enzovoort]

Tonnus Oosterhoff heeft in een lezing voor de schrijversvakschool 't Colofon (gepubliceerd in *Trouw*, 27 juni 1998) duidelijk gemaakt dat een poging het werk

van Van Dixhoorn op een ‘normale’ manier te lezen tot mislukken gedoemd is, omdat de weg naar interpretatie - identificatie met de wereld buiten de tekst afgesneden wordt door de teksten zelf. Oosterhoff schrijft: ‘Elk ogenblik dat je denkt: nu heb ik het! slaat het gedicht een hoek om en gaat het over iets anders.’ Het lukt met andere woorden niet om via de gedichten van Van Dixhoorn ‘een beeld van de wereld te krijgen.’ En ik denk dat Oosterhoff gelijk heeft als hij hiermee een *coherent* beeld bedoelt. De vraag is of Van Dixhoorn van chaos naar ordening of van ordening naar chaos schrijft of nog anders en welke richting de lezer uit wil.

Een lezer die op coherentie uit is, heeft dus een aardige kluif aan het werk van Van Dixhoorn, maar er zijn wel

samenhangen te vinden. Zo treden in het hele werk periodiek aapjes op, is de maatverdeling in een enkele reeks te herleiden tot tellingen die samenhangen met de tijd die passeert tussen het afleggen van een afstand tussen twee bomen, en is in een andere reeks de maat gebaseerd op het voorbijkomende licht van een (Zeeuwse) vuurtoren. Maar dat laat de vraag naar de *betekenis* van de optredende aapjes onbeantwoord. Van Dixhoorn geeft vooral een indruk van ‘verkapte werkelijkheid / van de hak op de tak / muziek’. (blz. 20)

Ook in de tweede bundel zijn motieven te vinden. Deze lopen zelfs ruim over de diverse reeksen heen, wat een humoristisch effect heeft. Op bladzijde 18 noteert Van Dixhoorn: '3, iemand hakt met een bijl / in een stuk hout / dat maakt geluid / 4. ze gaan weer hakken / maar nu alleen [nieuwe bladzijde] om de klank te horen / 5, ik ben er zeker van / dat het werk beter wordt / wanneer ondersteund / door bepaalde klanken / en stromend ritme’. Pas op bladzijde 35 staat: ‘komt terug / met handenvol hout’, op bladzijde 36: ‘ik vond dat hout’, op bladzijde 50: ‘waar is het hout’ en tenslotte komt op bladzijde 60 het motief te bestemder plaatse: ‘hier hoort het hout.’ je zou kunnen zeggen dat de lezer hier samen met de dichter doet wat in ‘Jaagpad én in ‘Grote keg’ staat: ‘wanneer niets wordt ondernomen / dreigt de verzameling / uiteen te vallen’. Dat het de dichter ernst is, blijkt niet alleen uit zo'n programmatische bewering, maar is ook af te zien aan kleine wijzigingen die hij in de maatverdeling van ‘Jaagpad’ aanbracht, nadat deze reeks verschenen was in een uitgave van Perdu.

In ‘Loodswezen I’ schreef de dichter - opnieuw programmatisch: ‘er zijn constanten / iedereen zoekt iets / wat herkenbaar is / een gedachte / kan een vorm aannemen’. Men moet letten op: *kan*. In de poëzie van Van Dixhoorn doet hij dat hooguit een enkele keer en dan nog maar even. Meestal dienen zich de vraag en het antwoord aan zoals deze in ‘Takken molenwater’ geformuleerd worden: ‘waar is de rest / gebleven afgesneden’. Dichter en lezer (want die zijn in ‘iedereen’ geïncludeerd) ondernemen van alles om de verzameling die leven en werkelijkheid nu eenmaal zijn niet uiteen te laten vallen, maar deze poëzie maakt het vergeefse van de onderneming meteen voelbaar door ons te confronteren met het afgesneden zijn van een coherente wereldbeeld. Van Dixhoorn schrijft noch van chaos naar ordening, noch andersom, hij laat het chaotische in zijn gedichten bestaan. Weliswaar lijkt hij in de vorm (in de dubbele betekenis van het woord) van zijn eerste twee bundels nog pogingen gedaan te hebben het werk ‘beter’ (in meer dan één betekenis van het woord) te maken, maar de steeds fragmentarischer wordende vorm van de gedichten in zijn laatste bundel doet vermoeden dat het gevoel van ‘de rest’ afgesneden te zijn alleen maar toeneemt. Dat althans is de indruk die de tocht door het werk van Van Dixhoorn op mij maakt. In de tweede reeks ‘Hakke tonen’ staat te lezen dat ‘omgebogen vorm / meer berust / op struikelen / in het donker duister / op peinzen / en herinneren / dan op doelbewuste / strategie’. Het lijkt er op dat de dichter meer dan vroeger aan het struikelen is en dat hij zijn verzuchting in de laatste reeks ‘hoever / de deeltjes / ook van elkaar’ niet in positieve zin zou durven afmaken - alsof de vorm van de gedichten laat zien dat de verzameling uiteen dreigt te vallen. Die aapjes? Die wisten het al lang en zetten de mens met zijn coherent lijkende opvattingen en strategieën spelenderwijs voor aap.

RON ELSHOUT

[Bzzlletin Proza]

Leren schrijven

In maart 1997 verscheen de *Schrijfgids voor de beginnende schrijver* van *BZZLLETIN*. Dat het nummer kennelijk in een behoefte voorzag, bleek uit het feit dat het binnen de kortste keren was uitverkocht. Ook andere uitgevers hebben sinds een jaar of vijf dit gat in de markt ontdekt: het ene na het andere boek met tips voor de beginnende (roman)schrijver verschijnt in de boekhandel. Ik noem: *Schrijven voor je plezier* van Bert Reesinck (SDU, 1996); *Eekhoorntje op lange weg* (ondertitel: *Over het schrijven van verhalen en ander proza*) van Inez van Eijk en Egbert Warries (Contact, 1999); twee vertaalde schrijftipboeken van Mario Vargas Llosa en Amos Oz (respectievelijk *Aan* een *jonge romanschrijver* en *Zo beginnen verhalen*, beide uitgaven van Meulenhoff, 1999) en, de meest recente titel, *Het geheim van de schrijver* van Renate Dorrestein (Contact, 2000).

De laatste titel is commercieel gezien het grootste succes, als ik tenminste mag afgaan op de toptienen in kranten en weekbladen. Dat lijkt me ook niet onlogisch, want met alle respect voor Reesinck, Van Eijk en Warries: Dorrestein is wél een romancier van naam en faam. Vargas Llosa en Oz zijn dat natuurlijk ook, maar vertalingen verkopen over het algemeen minder goed dan oorspronkelijk Nederlandstalige werken. Zonder op de inhoud te letten zou ik als beginnend schrijver óók Dorresteins boek kopen, waarin ze immers haar succesvol gebleken gereedschappen aanreikt ‘die de aspirant nodig heeft om zijn hoop zo snel mogelijk om te zetten in kennis en kunde’ (flaptekst).

Veel mensen hebben de hoop schrijver te worden. Dorrestein noemt de getallen: een miljoen Nederlanders werken in hun vrije tijd aan verhalen, gedichten, toneelstukken of romans en een derde van hen zegt dat het hun bedoeling is daar een uitgever voor te vinden. Een groot gedeelte van deze mensen koopt een of meer handboeken om deze droom werkelijkheid te zien worden. De vraag is natuurlijk of ze ook echt iets opschieten met zo'n handboek. Hoewel ik niet onsympathiek sta tegenover het verschijnsel, denk ik dat dit doorgaans niet het geval zal blijken te zijn. Hét geheim van de schrijver (de gouden tip die alle schrijfmoeilijkheden zal oplossen) bestaat niet. Ook Renate Dorrestein komt tot die conclusie. Bijna aan het eind van haar boek schrijft ze: ‘In feite is er maar één regel, en die luidt dat er geen regels zijn.’ Vervolgens wijst ze erop dat er wel technieken en zekere wetmatigheden bestaan, ‘met behulp waarvan de schrijver beheersing over zijn vak krijgt’.

Toch vrees ik dat als je niet méér doet dan alle tips uit al die schrijfhandboeken opvolgen, je op z'n hoogst een weliswaar adequaat geschreven maar verder ook oninteressant boek aflevert. En dan heb ik het over het gunstigste geval. Ik vrees namelijk dat sommige tips zelfs contraproductief zullen blijken te zijn. Dorrestein geeft over het algemeen zinnige aanwijzingen, maar in de andere hier genoemde handboeken slaan de auteurs er soms maar een slag naar. Het bontst maken Inez van Eijk en Egbert Warries het met montere aanwijzingen als de volgende: ‘Als je merkt dat het verhaal niet wil vlotten, zet de hele zaak dan eens in een heel ander vertelperspectief en schrijf het opnieuw.’ En: ‘Wissel spanning af met rust of humor.’ Of wat te denken van hun opmerking dat dialogen in een verhaal ‘zorgen voor afwisseling en verlevendiging’? Mijn bezwaar tegen dit soort aanwijzingen is dat ze leiden tot bouwpakketproza. Toegespitst op de hier geko-

zen voorbeelden: een ander vertelperspectief levert een heel ander verhaal op (het *point of view* kun je dus niet zomaar even omgooien), spanning en rust en humor zijn in een goede roman niet zo goed van elkaar te onderscheiden maar vormen juist een geheel, en een dialoog las je nooit in ter afwisseling of verlevendiging - dialogen zitten juist, als het goed is, op een synthetische wijze ingebed in een verhaal of een roman.

Om u wat geld te laten besparen doe ik u nu een heel eenvoudige romantheorie aan de hand, waarmee ik u geen succes kan garanderen maar waar u wel echt wat aan heeft. Waaraan moet je denken bij het schrijven van een roman? Allereerst: schrijf dat op wat interessant is voor de lezer. Wat is interessant? Een goede hoofdpersoon die een concreet plan heeft, die dus iets nastreeft (namelijk: verandering aanbrengen in zijn huidige moeilijke situatie) en daarbij actief te werk gaat. Deze hoofdpersoon heeft een vrije wil en hij of zij kan dus keuzes maken. Ook moeten zijn beweegredenen om iets te doen duidelijk worden gemaakt. Deze hoofdpersoon moet bij het uitvoeren van zijn plan tegenstand ondervinden, er moeten voor hem (of haar) te overwinnen obstakels zijn. Een ander personage wil bijvoorbeeld iets heel anders en begint de hoofdpersoon tegen te werken. Flashbacks gebruik je om de motieven van de hoofdpersoon duidelijk te maken. Daarnaast laat je in flashbacks zien hoe de hoofdpersoon in vergelijkbare situaties heeft gereageerd. Zal hij of zij die fout nogmaals maken? Laat je flashback echter nooit je verhaal overwoekeren. Schrijf je verhalen in één toon (zo komt de stem van de verteller tot leven) én breng het element tijd in stelling: de hoofdpersoon moet iets binnen een bepaald tijdsbestek voor elkaar zien te krijgen. Dit element voegt drama en spanning toe aan je verhaal of roman. Onthoud voorts dat jij als schrijver een eigen universum creëert dat er voordat jij dit allemaal opschreef of bedacht nog niet was. Houd je verhaal strak en laat het niet alle kanten op waaien (zoals ik een tijdje terug ergens las: alles wat in een roman aanwezig is, is noodzakelijk en alles wat noodzakelijk is, is aanwezig). Denk progressief, ik bedoel: elke nieuwe zin moet iets toevoegen aan alle zinnen die aan deze nieuwe zin voorafgingen.

Dit is heel veel en erg snel, maar dat is wel goed want voor je het weet, begraaf je jezelf in allerlei roman- en verhaaltheorieën, en kom je aan het daadwerkelijk gaan zitten en schrijven niet meer toe. En als schrijver heb je het al druk genoeg, want veel belangrijker nog dan al deze theorieën is het lezen van romans en verhalen van goede schrijvers en het vervolgens stellen van de juiste vragen bij deze boeken.

Een verdienste van het boek van Amos Oz, *Zo beginnen verhalen*, is dat hij deze laatste methode volgt. Hij citeert openingspassages van verhalen en romans van belangrijke auteurs en stelt daarbij de juiste vragen. Ik denk dat de beginnende schrijver werkelijk iets heeft aan zijn opmerkingen bij het verhaal ‘Een plattelandsdokter’ van Franz Kafka. Maar veel meer nog dan aan het boek van Amos Oz heeft de aspirant-auteur aan een boek dat ik hier nog niet genoemd heb en dat ook al wat ouder is, ik bedoel *Lectures on Literature* van Vladimir Nabokov. Lees wat Nabokov opmerkt over onder andere *De gedaanteverwisseling* van (alweer) Kafka en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* van Stevenson, en voel je wijs als nooit tevoren.

Je wilt als het goed is schrijver worden niet om je te uiten (geef je dan maar op voor de praatshow *Catherine*) en ook niet uit ijdelheid. Je wilt schrijver worden omdat je er talent voor hebt (hier wacht voor velen een teleurstelling) en omdat je vanaf achtjarige leeftijd je hart hebt verpand aan de literatuur. De leerschool voor een schrijver duurt gemiddeld twintig jaar. Begin je op je dertigste met pianospelen, dan word je ook nooit meer een virtuoos. Eerst lezen en dan schrijven, dat is nog steeds

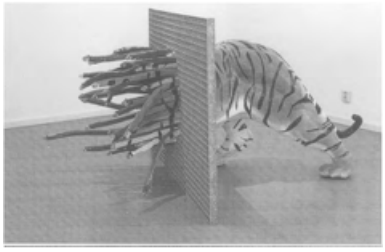
de juiste volgorde. Wees wel selectief in wat je leest. Over smaak valt natuurlijk te twisten, maar een goed schrijver heeft een goede smaak.

ARIE STORM

[Ruiterroute 4 - Willem Broems]

Ruiterroute 4

Tijgerlepeling



Mijn liefdom vergaat van opwinding, mijn oghecht wordt
overal vermitzelaarken. Er is een vreemde wil binnengeslopen
ik, wij peulen het uitzicht, wij splijten het inzicht, wij komen
niet om.
Ik waakt in 'n vierkante pas, maar ik springt.
Ik waakt op de eerste oektrepen, maar ik volg.
Ik waakt lang, maar ik vergeet.
Ik wacht rebuses te maken, maar ik kijk.
Ik waakt op mijn gevoel, maar ik versin.
Ik waakt
Ik waakt
Men opent de uitstand
Men verlaat van 'n vlinder
Men moet

Willem Broems

(Zonder titel 1995; Marijn O. Berlinik)

[Nummer 272]

Voor de lezers
van de redactie

In dit nummer aandacht voor het oeuvre van auteur, vertaler, literatuurcriticus en tijdschriftredacteur Jacq Vogelaar. Sinds zijn debuut als dichter in 1965 werkte Jacq Vogelaar aan een gestaag groeiend oeuvre van romans, dichtbundels en essays. Als criticus was hij vooral actief in *De Groene Amsterdammer*, maar zijn literatuurkritieken verschenen ook in tijdschriften als *Te elfder ure* en, vooral *Raster*, waarvan hij al decennia lang redacteur is. Vogelaar introduceerde via essays, vertalingen en beschouwingen in genoemde tijdschriften een hele trits auteurs in Nederland, zoals Gadda, Kis, Kipphardt, Koeppen, Musil, Roussel en Schulz. In laatstgenoemd tijdschrift bracht hij ook allerlei onderwerpen onder de aandacht. Zo was een van de meest gedenkwaardige afleveringen van dit tijdschrift gewijd aan zogenaamde ‘Gestoorde teksten’. In dit nummer aandacht voor de verschillende aspecten van het werk van Vogelaar, met essays over zijn werk en met - onder de titel ‘Terugschrijven’ - persoonlijke beschouwingen en reacties op het werk van Vogelaar, van onder meer Martin van Amerongen, Rein Bloem, August Hans den Boef, Yves van Kempen, Chris Keulemans, Colette Krijl, Anthony Mertens en K. Michel. Verder bevat dit nummer nieuw werk van Vogelaar, waaronder enkele nieuwe gedichten. As opening van dit nummer een prozafragment, afkomstig uit Vogelaars nieuwe roman (werktitel *Onder de luchtmensen*).

Jacq Vogelaar
Onder de luchtmensen
Voorspel

Mon vroeg of hij mocht lezen wat ik over hem schreef. Die vraag bracht mij in verlegenheid. Waarom?

Je zit een brief te schrijven en opeens merk je dat iemand over je schouder meeleest, dat is zelfs vervelend wanneer het degene blijkt te zijn aan wie je de brief schrijft; of je schrijft voor jezelf in een dagboek en je blijkt gelezen te worden, al enige tijd: je zult je betrapt voelen, al is betrapt het goede woord niet, het is meer alsof je onverwacht een spiegel wordt voorgehouden en dat in een situatie die geen spiegel verdraagt - dat laatste vraagt om nadere uitleg, ik weet het, maar ik probeer hier alleen maar in het voorbijgaan de verontrusting te omschrijven die zich van je meester maakt wanneer je je in een ruimte alleen waant en je hebt je gezicht laten zakken, zoals je je alleen kunt permitteren wanneer er niemand in de buurt is, of in je slaap, maar dat heb je dan niet in de hand, wat een gezicht is als 'n even tussendoor gewassen onderbroek die in een hotelkamer boven de wastafel te drogen hangt, iets in die orde: niet 'n dom gezicht, het ziet er ook niet meteen lelijk of dom uit, maar gewoon 'n leeg gezicht, *geen gezicht* is nog het beste - en je ziet het zelf door de ogen van een ander, en wat erger is, want die blik kun je nog onmiddellijk pareren, het werd gezien, al een tijdje, wie weet hoe lang, en jij wist het niet, dat verontrust je, meer dan je zelf had verwacht: ongezien gezien en dat zie je nu zelf terug in de geamuseerde blik van degene die zag hoe je gezicht eruit ziet als het niet bestaat. Hier ga ik niet op door, ik voel er niets voor te denken in de geest van Mon - zó zou hij het hebben kunnen formuleren, zo kijkt hij.

foto: Bert Nienhuis

Ik schreef geen brief, toen hij mij dat vroeg, ook niet in een dagboek. Betrapt in die zin hoefde ik mij niet te voelen; bovendien is mijn handschrift zo klein dat geen mens het kan lezen, misschien is dat ook 'n reden waarom het steeds verder krimpt, ik kan het zelf soms nauwelijks ontcijferen; waar ik meer van schrok was Mons boude veronderstelling dát ik over hem schreef, over hém, mooi dat ik het woord *boud* weer eens kan gebruiken.

En was het wel een vraag? Hij vroeg het niet, hij ging er zonder meer van uit. Dat tekent hem, ik weet het en niettemin verraste het mij, en dat tekent mij weer in verhouding tot hem, vriend Mon, zeg ik er voor de goede verstaander bij, Mon van wiens eerste letter ik hier, al was het maar om ergens mee te beginnen, een miniatuur teken.

Het ging niet over hem, had ik moeten zeggen, en als het wel over hem ging, wat een aanmatiging trouwens, dan was hij de laatste aan wie ik het zou

laten lezen. *Nee*, was het enige juiste antwoord geweest. Ik vroeg, na een pauze die drie tellen te lang duurde, hoe hij op het idee kwam dat ik over hém zou schrijven. Tegenvragen zijn aan Mon zeer wel besteed, ook dat wist ik, aangezien hij er zelf een handje van heeft. Voordat je het wist, dat wil zeggen voordat je je dat realiseerde, had hij je in een pingponggesprek gemanoeuvreerd waarvan het einde onafzienbaar was; bovendien werd het meestal een duel zonder tafel en zonder batjes, en zelfs het balletje moest je er zelf bij denken. Nee dus, zei ik; om het *dus* moest hij lachen.

Hij zat onderuitgezakt op de uitgewoonde bank aan de andere kant van de kamer toen hij mij dat vroeg, het zal deels uit verveling zijn geweest, maar dat woord is in zijn geval een slechte vertaling voor een houding die eerder op broeden dan op lamlendigheid wijst, deels om mij uit mijn tent te lokken, als Mon het feit dat ik, om het wachten te verkorten, af en toe iets in een boekje noteerde als een vorm van absentie interpreteerde; er zou hem eens iets ontgaan, nota bene waar hij in levenden lijve bij aanwezig was. We zaten daar alsof we op een uitslag wachtten

Hij zat daar op veilige afstand, van meelezen kon geen sprake zijn, de hoek bood mij rugdekking, over gedachtelezen wil ik het niet hebben, hem iets laten lezen liet ik, door schade en schande geen cent wijzer geworden, wel uit mijn hoofd, en voorlezen, zo ik dat al wilde, is bij hem geen doen, óf hij onderbreekt je bij elke komma óf hij produceert geluiden die je algauw het gevoel geven dat het voor hem allemaal ouwe koek is, onzin of het scheelt niet veel, zelfs als het iets is dat hij zelf heeft aangeprezen of geschreven, zij het dat hij nooit iets schrijft, niet echt.

De sfeer was nogal geladen op het moment waar ik nu aan terugdenk, en ik kon de impertinente vraag of hij mocht lezen wat ik over hem schreef dan ook niet anders opvatten dan als de zoveelste poging van zijn kant er achter te komen wat ik wist, hoewel hij dat natuurlijk nooit hardop zou hebben uitgesproken, want als hij gevraagd had wat ik wist van hem, van zijn rol in dat huis, van zijn plannen met Jakob en de anderen - waartoe ik mijzelf even niet wenste te rekenen - zou hij zich verraden hebben: als ik niks wist, zou hij mijn aandacht vestigen op iets waar ik niets mee te maken had. Veel wist ik niet, maar het was genoeg. Nog één keer zou ik de vraag stellen: wie was Jakob? Maar niet nu. Mon begreep precies wat ik bedoelde. Ik moest weg, wilde ik niet ook zelf in zijn net verstrikt raken. Het enige wat hij zei was: dat je weg moet, is duidelijk, maar blijf niet te lang weg, dat is niet goed voor jezelf en vooral niet voor Jakob, hij zal je missen. Hij bedoelde natuurlijk: hij zal je alleen maar missen omdat je er niet bent - ook dat heeft hij niet hardop gezegd, Mon.

Wie miste Jakob niet? Jakob miste niemand.

Het ging helemaal niet om mij, Mon wist dat beter dan wie ook, ik hoorde tot een andere orde. Deze zin zou zijn instemming hebben gekregen, daar ben ik zeker van. Stel je voor dat hij tussen aanhalingstekens stond, zei Jakob: Ik ben Jakob niet. Gelukkig niet, zou hij zeggen, de derde man.

Het belangrijkste wat ik over mijn verblijfplaats hier kan zeggen, is dat de afstand groot genoeg is om van een veilige afstand te kunnen spreken. Maar zo vanzelfsprekend is dat niet. Ik wil daar dadelijk een klein voorwoord aan wijden, een waarschuwing vooraf. Eerst nog iets ter nadere positiebepaling. Ik gebruik hiervoor de taal van iemand die een observatiepost bekleedt.

Je kunt het, zoals gezegd, zien als een soort miniatuur.

Er is een foto van de plaats waar ik momenteel probeer mijn positie te bepalen, een foto die van binnen, hier achter mij in huis, genomen moet zijn. Op het eerste gezicht lijkt het een mislukte, onderbelichte opname, helemaal donker behalve in het midden waar een ongelijkmatige rechthoek van licht is uitgespaard. In de uitsnede herken je pas als je beter kijkt een raampje, dat des te kleiner lijkt omdat de muur zo dik is; en alsof je door een vergrootglas of een verrekijker kijkt, waarbij je blik eerst aan de verhoudingen moet wennen; dan pas ontdek je dat het raampje uitziet op een tafel waar als in een stilleven wat schrijfgerei bij elkaar ligt, een schrift, een geopende pen, een grote en een kleine steen, de kleine steen op de rechterbladzij van het schrift, waarschijnlijk tegen de bladerende wind. Het ligt daar te wachten op degene die aan die tafel bezig was - gaat iemand die zit te schrijven een foto daarvan maken? - maar wie weet, had hij zijn post zojuist opgegeven, voorgoed misschien - en moest dat vastgelegd. Vastgelegd?

Het is dezelfde ronde ruwhouten tafel waaraan ik dit nu schrijf, met de hand zeg ik er voor de volledigheid bij, inmiddels drieënhalf jaar verder, later bedoel ik; toen was het oktober of november, nu is het juni. Ik ben op mijn post en zit op de plaats van degene die op de foto niet te zien is.

Ik heb eveneens een schrift voor me, uit dezelfde serie zo te zien, schrift H om precies te zijn, het schrift dat ik toen in gebruik had was B - en wat mij voor raadsels plaatst is dat ik in dat schrift uit het najaar van 1992 passages aantref die evengoed vandaag uit mijn pen zouden kunnen komen.

Een aantekening over Jakob bij voorbeeld:

Moet Jakob alle staties af?

Het is de eerste zin van een aantal bladzijdes met losse cryptische notities, voor wie niet beter weet zouden het opmerkingen in de marge van een boek kunnen zijn, en ook de laatste gaat over Jakob: *Jakob dus, om hem draait het*. Ik weet waarover het gaat en op wie het betrekking heeft, maar ik kan mij niet herinneren dat ik het geschreven heb.

> *In* Raadsels van het rund *spelen drie personages, Ekke, Mon en Janus, een rol. Kun je die wat toelichten?*
> Allereerst zijn het geen karakters die in een gebruikelijke verhouding tot elkaar staan. Niet voor niets wordt er op janus na geen enkele fysiek beschreven. Je weet na afloop nog niet of iemand 1.60 of 1.80 lang is, scheel kijkt of een bril draagt. Met opzet omdat mij de karakters niet interesseren; de opzet van het boek laat geen karakters toe. Wat het wel zijn: drie mogelijke vormen van één bewustzijnstoestand, die duidelijk is gelokaliseerd in de laatste tien jaar.

Ekke is dan - nu moet ik wel erg simplificeren naar mijn gevoel - degeen die tot de ontdekking is gekomen, dat hebben ze overigens alle drie gemeen, dat betekenissen van en verbanden tussen al datgene wat hij om zich heen ervaart, niet zomaar gegeven zijn, hoogstens in de vorm van een geloof, als fiktieve ideologische betekenissen en samenhangen. Alle drie zijn ze tot de slotsom gekomen dat de werkelijkheid betekenisloos is, niet in nihilistiese zin, maar de betekenissen moeten nog gemaakt worden. Ekke kiest daarbij voor de abstraktie, hij ziet af van het persoonlijke, want dat leidt ertoe dat je wordt opgenomen in wat je ziet en doet. Dat geeft dan het beeld van iemand die op een ijzige manier alles wat vanzelf spreekt aan het afbreken is, al blijkt vaak genoeg dat hij volstrekt niet zeker van zijn zaak is. Het is eerder een kwestie van lijfsbehoud. Ekke was architekt, en dacht zoals de meeste architekten dat hij zelf wat ontwierp, maar door eigen ervaringen en door Mon komt hij erachter dat architekten niets anders doen dan het uit-werken van een door anderen bedacht wereldbeeld. In het boek probeert hij met behulp van een handleiding steeds machines te bouwen. Zolang hij gelooft dat die handleiding zin heeft denkt hij dat die machines ook zullen werken. Zo komt hij proefondervindelijk, door steeds eigenlijk tegen beter weten in te proberen, tot de konklusie dat de handleiding betekenisloos is. Ekke probeert echter nog de afstand, die er ook bij Mon is, te overbruggen. Mon is nog abstrakter dan Ekke, van hem weten we nog minder. Ik noem hem wel eens Mon Faust, dat komt bij Valéry vandaan, die het Faust-verhaal naar deze tijd heeft overgeplaatst. Zowel Mon als Ekke zijn overigens sprakeloos, de sprakeloosheid van alle woorden en betekenissen die niets meer betekenen bedoel ik dan, maar beiden praten er duchtig op los. De derde, Janus, is echt platgeslagen. Hij is ofwel monddood gemaakt, ofwel heeft zelf voor het zwijgen gekozen. Fysiek beschrijf ik hem als iemand die één en al litteken is. Als drie woordvoerders van één bewustzijn kunnen Mon, Ekke en Janus elkaar overigens overlappen.
[uit: ‘Jacq Firmin Vogelaar, een interview’, door Rouke van der Hoek, in: *Student*, oktober 1978]

Bij wijze van steekproef een paar tussenliggende zinnen:

• *Wat er gebeurt als iemand door een ander gebiologeerd raakt, zoals J. door M. (en vv?), en dat weet bovendien, zich ertegen teweer stelt en het daardoor versterkt* -

• *Men* (of staat daar Mon?) *drukt zich steeds en uitsluitend uit in een kunstmatige vorm die hem, wat hij als pijnlijk ervaart, van buitenaf is opgelegd, hetzij door de mensen, hetzij door de omstandigheden. Zijn eigen vorm zal hem angst aanjagen...*

• *Mon is een personage maar hij heeft ook de supervisie over alles wat gebeurt (dit gerelateerd aan het feit dat hij nooit de waarheid spreekt). Als supervisie ook 'n visie is dan verschilt die van de schrijver en andere personages: een metafysische blik die alles (ook) iets anders laat betekenen. Of hij alles overziet weet ik niet, vooraf al helemaal niet; hij kijkt van beneden af naar hun wereld op én neer* -

• *Jakob wordt verpletterd en doet alle mogelijke pogingen om afstand te forceren*.

• *Zelfmoord via/aan een ander*.

• *Er is ook een niet-theatrale vorm van waanzin, waarvan niemand iets merkt. Is het dan niet theatraal om iemand dan toch waanzinnig te noemen, die aardige, op z'n tijd sociale, bij uitzondering wat eigenaardige man?*

• *Of is er sprake van een kille krankzinnigheid, onderkoeld: gelarveerd of in winterslaap? (een bepaald soort gekte moet je verdienen)*

• *Wie hecht aan de gedachte 'Dit moment mag niet verloren gaan' wordt gedwongen telkens maar weer te vergelijken en dus te verzamelen*.

• *Wat er allemaal bij komt kijken vóórdat zo'n moment intreedt - en het komt, áls het komt, uit zichzelf, het laat zich niet dwingen. Voor Nora is dat het moment geweest waarop zij beseft dat wat zij beleeft à la minute in een herinneringsbeeld verandert, dwz. stolt - en daarmee houdt alles op*.
Voor Jakob is het moment de ontmoeting Mon-Ekke. Vroeger zei hij: toen Ben aan de deur verscheen...

In de tijd die de aantekeningen in schrift B bestrijken valt ook het besluit - lees ik nu, ook dat was me ontschoten - eerst de voorgeschiedenis van Ben

na te trekken; eerst wilde zeggen: voordat ik verder ging met het verhaal van Jakob c.s.

•*Als ik nu eens begon met me te beperken tot de levens van Boy. Zorgvuldig, van buitenaf gezien, hem volgend als een schaduw, waarbij de anderen slechts terloops in beeld komen. Wat weten we van een mens? De rest voor later bewaren? Ook zijn notenschriftjes? Ook de kwalijke rol van Mon en het aandeel Jakob? En kan Nora's inbreng buiten beschouwing blijven, hoe ze hem onder haar hoede neemt - alsof hij een potentiële cliënt van haar is - en hem juist daardoor aan de anderen uitleeft* (het staat er). *Het valt te proberen: je beperken tot het zichtb. - Boy weet toch van niks, hij kán niet nadenken en pijnigt zijn hersens* -

De geschiedenis van Ben heb ik eerst geschreven, hoe Ben Boy werd, begeleid door Jean en met de jongere broer Jakob op de achtergrond, inderdaad een voorgeschiedenis, omdat het maar een deel van zijn verhaal is, niet eens het halve verhaal. En eerlijk gezegd gaf mij dat uitstapje ook enig uitstel, zodat ik me niet meteen weer - om mezelf gerust te stellen, zei ik: nog niet - aan het grotere complex hoefde te wagen, waarvan Ben deel uitmaakte zonder dat ik wist tot waar dat deel zich uitstrekte. Daar gaan de aantekeningen in dat schrift over en ik zou het allemaal weer net zo kunnen opschrijven, om de eenvoudige reden dat ik niet méér weet dan toen: zonder context zijn het even zoveel raadselachtige spreuken; dat zijn ze voor mijzelf ook, want er is geen context, dat is nu juist mijn probleem.

En dan is er die omineuze opmerking: ‘Jakob liet tegenover mij iets vallen, iets dat Mon hem verteld zou hebben; hij schrok van wat kennelijk een verspreking was en zei: We zitten allemaal in hetzelfde schuitje, we hebben allemaal schuld...’

• *Kom opeens verdacht dichtbij: heb 'n verhaal nodig om de hele bliksemse boel op afstand te houden, dat is het. (Spasmus nutans)*

Het duizelt me van de associaties als ik dit lees, context genoeg zou je zeggen, en toch is het, zeker als ik er iets over zou moeten zeggen, alsof het zinnen van een vreemde zijn, of liever: de zinnen gaan over personen die ik stuk voor stuk vrij goed ken, en dat is nu precies de reden waarom ik ze niet begrijp, of alleen in de verte, bij benadering, de zinnen zowel als die mensen. Het is als met het woord ‘verdacht’ van zojuist, *verdacht dichtbij:* ik zou op die plaats ook zelf eerder ‘gevaarlijk’ verwacht hebben, gevaarlijk voor mij - en daar wilde ik het al over hebben, daarover dadelijk meer - terwijl ‘verdacht’ een kwalificatie is vanuit een ander dan mijn standpunt, *gezien vanuit de betrokkenen*. Maar wie schreef dat dan? Het is mijn handschrift. Of is die verwisseling nu juist het verdachte aan mijn benadering? En is met een

verhaal iets fictiefs bedoeld, een verzinsel om mij daarmee van ‘de hele bliksemse boel’ af te schermen (wie gebruikt nou zo'n oubollige uitdrukking?) of het moest het ware verhaal moeten zijn dat eenmaal verteld de verhoudingen weer zou kunnen herstellen, in de eerste plaats die tussen mij en de anderen die ik genoemd heb.

Herstellen, dat is weer zo'n mooi woord dat veel belooft zonder ooit ter verantwoording geroepen te worden, per slot van rekening was jij het zelf die het woord in de mond nam, het hoort tot dezelfde familie van bedriegers als *herkennen*. Zo'n woord zegt maar wat, toch heeft het mij indertijd misschien zelfs in beweging gezet.

Maat als ik zeg dat mijn reis hierheen - ik laat even in het midden of het om de reis van drieënhalf jaar geleden of die van nu gaat, de plaats is dezelfde - als ik zeg dat die reis beter een *tegenbeweging* mocht heten, voel ik me verplicht, wil ik niet helemaal in de lucht schrijven, een paar zinnen over de situatie van toen te zeggen, zo persoonlijk is het niet.

Een aantal jaren daarvoor schreef ik het verhaal van Nora, uit de tweede hand, zo is dat meestal, waarbij ik mij voor een deel baseerde op wat zij mij vertelde over wat er met haar gebeurde toen zij, min of meer bij toeval, terechtkwam in Moorgat, het grensdorp waar zij haar eerste kinderjaren had doorgebracht. Het waren geen herinneringen die bij haar bovenkwamen, vertelde ze, wakker geroepen door het weerzien van de vroegere omgeving, want ze herkende in feite helemaal niets, als ze het al dacht was het inbeelding, dat zou ze in elk dorp hebben gehad waarschijnlijk, het was alsof ze er nooit van haar leven geweest was; alleen de naam was dezelfde. Nee, haar overkwam iets heel anders. Ze was er tegen haar wil heen gereden, en al helemaal tegen haar zin. Ze heeft me daarna ten zeerste kwalijk genomen dat ik het heb doen voorkomen dat zij er als in trance heen reed, kort nadat ze haar moeder begraven had en, zo suggereerde ik, beweerde zij, daarvan nog zwaar onder de indruk was, ik had nog net niet geschreven ‘onder invloed verkeerde’ maar het scheelde niet veel. Haar moeder leefde nog, hoe daar zou ik nog wel achter komen; en ook al was dat mens gestorven dan zou zij, Nora, daardoor beslist niet tot in haar diepste innerlijk geschokt raken. Alsof ik het over haar diepste innerlijk had gehad - ik waagde mij zelfs niet in haar ondiepe innerlijk. En toen zij er was, in Moorgat, is zij als een slaapwandelaar, dat woord gebruikte zij wel zelf, gaan lopen en lopen tot zij bij een boom kwam die ze pas herkende toen ze, eveneens in een opwelling, ertegenop sprong; het was haar lichaam dat de boom herkende op het moment dat ze sprong en haar handen de tak grepen waaraan zij zich, toen ze acht was, optrok om zich in haar dubbele eik voor de wereld te verbergen. De herkenning kwam van haar handen en haar knieën, niet van het zien. En het

was, zo vertelde ze, alsof ik in het verleden terugviel, terwijl ik klom viel ik en leek ik dat alles nu, tientallen jaren later, voor het eerst of misschien moet ik zeggen voor het eerst echt te beleven. Dat kun je geen herinnering noemen. Het was eerder een terugval: het gebeurde zoals ik het vroeger had meegemaakt en pas op dit moment beleefde; maar het meisje van acht moet het toen al, van begin tot eind, begrepen hebben, vertelde ze, beter waarschijnlijk dan ik nu. Er was alleen dit grote verschil, dat zij er inmiddels de woorden voor had, al leken haar die nu even snel te ontglippen als een droom die je een paar tellen geleden nog tot in alle details haarscherp voor ogen stond. Door het mij te laten schrijven kon ze er nog net bij, bij de droom van haar jeugd, daardoor zou ze ook net genoeg afstand hebben en voor het eerst bleken de jaren die we samen hadden doorgebracht, lang geleden, ergens halverwege haar verhaal en het tijdstip dat ze mij opzocht - of het alleen was om haar verhaal in bewaring te geven, weet ik nog steeds niet - niet voor niets te zijn geweest, dat zijn mijn woorden, ik heb het dan over die tumultueuze periode begin jaren zestig, die er verder helemaal niet toe doet.

Haar verhaal was sneller verteld dan ik het kon schrijven. Het schrijven kostte me veel tijd en meer moeite dan misschien nodig was geweest, doordat ik in die tijd belaagd werd door mensen die op een of andere manier met Nora te maken hadden. Hoe ze er lucht van kregen dat ik eraan bezig was en waaraan ze meenden te ruiken dat het verhaal ook hen raakte, wat toen nog helemaal niet het geval leek, was mij een raadsel. In de gebeurtenis die verteld moest worden, zo simpel was de taak die ik mij gesteld had, want het is nooit haar opdracht geweest, niet eens een verzoek, hoorden ze niet thuis, niet eens als figuranten, maar het was niet eenvoudig ze er buiten te houden.

Het zou wel eens uit wraak geweest kunnen zijn dat ik vervolgens besloot ze allemaal op hun plaats te zetten in een ander verhaal dat ik me voornam te gaan schrijven en voor mezelf als titel ‘Onder de luchtmensen’ gaf. Ik heb er met niemand over gesproken, ik kijk wel uit, niettemin heeft het verhaal dat ik in de tussentijd schreef - de al genoemde voorgeschiedenis van Ben: *Weg van de pijn*, een titel die ik eigenlijk voor het volgende deel had willen reserveren - bij deze en gene van de zichzelf betrokkenen noemenden argwaan gewekt. Dat ik Jakob daarin een kleine, in mijn ogen ondergeschikte rol heb gegeven, was onvermijdelijk maar ik heb het wel moeten bezuren. Om het in een woordspeling samen te vatten, maar die is in dit geval wel heel toepasselijk: Jakob kwam zijn verhaal halen, met het accent steeds meer op *zijn*.

Pas toen hij acht of negen was, kwam Jakob erachter dat hij een oudere broer had, Ben, vier jaar ouder om precies te zijn, niet helemaal een volwaardige broer maar de ook niet helemaal welgeschapen vrucht van de verbintenis tussen Hermann Strätter en de oudere zuster van diens tweede vrouw, de

moeder van Jakob. Nora was, om dat er ook maar meteen bij te vermelden, een jongere zuster van Jakob en Ben, waarbij ik even in het midden moet laten van wie ze alleen maar een halfzus was; beiden heeft ze pas veel later persoonlijk leren kennen, wat Jakob betreft zelfs later dan ik, maar dat wist ik toentertijd zelf niet eens. En Ben heb ik eveneens buiten haar om ontmoet, geloof ik. Toen hij bij mij kwam, of dat uit eigen beweging was is maar zeer de vraag, als het niet Jakob is geweest die hem ertoe heeft aangezet om mij eens onderhanden te nemen of Mon, en deze zal zo wel zijn eigen ondoorgrondelijke motieven hebben gehad, misschien wel helemaal geen, het leek hem wel 'n geinig idee, en als hij geweten had dat ik met het plan rondliep, en dat al bijna dertig jaar, sinds de allereerste keer dat Jakob mij over Ben verteld heeft, zou hij, Mon, gezegd hebben: geinig toch, een auteur met zijn beoogde model op te zadelen, zo hoort het, zo zijn de verhoudingen in onze werkelijkheid, even aarzel ik of ik dat *onze* er nu in smokkel of niet. Toen Ben verscheen, zo kan ik zijn optreden beter kenschetsen, was ik verbaasd dat hij er precies uitzag zoals ik hem mij had voorgesteld, hoewel ik hem alleen maar als kleine jongen had voorgesteld en hij inmiddels een man van middelbare leeftijd was, alleen zijn kop was nog altijd die van een jongen, vooral de ogen, en ik was zo perplex dat ik hem alleen maar verbouwereerd kon aanstaren terwijl hij onmiddellijk het ene salvo woorden na het andere op mij afvuurde, die als dikke blazen van zijn lippen borrelden die hij dan mijn richting uit blies en waarvan ik niet één woord verstond, ik herkende niet eens dat het woorden waren, ook niet toen ik me inspande te luisteren naar wat hij zei, naar wat hij mij toebrulde, kan ik beter zeggen. Meneer, zeg ik, ik durfde geen Ben te zeggen bang dat hij met Boy aangesproken wenste te worden en om dezelfde reden zei ik ook geen Boy, meneer, zeg ik, het mag allemaal waar wezen wat u me daar vertelt, maar ik begrijp er geen woord van. Hij begreep mij perfect. Onmiddellijk viel hij stil, zijn mond klapte op slot, de opgewonden blik maakte plaats voor een uitermate vuile blik - ik voelde me op slag niet meer dan 'n drol en hij maakte ook precies zo'n gebaar toen hij met een ruim bemeten beweging rechtsomkeert maakte, om er vooral maar niet in te trappen; hij snoof nog eens, haalde de brede schouders op, gooide zonder om te kijken iets in mijn richting en sloeg de deur met een knal achter zich dicht.

Wat mij werd toegeworpen was een blauwe belastingenvelop met daarin een notenschriftje.

Ik vertel hier alleen maar over Ben vanwege Jakob. De jonge Jakob claimde Ben als broer, hij wist weinig of niets van hem en kon zich daarom bij het idee ‘oudere broer’ van alles voorstellen; de oudere Jakob betoonde zich minder bescheiden, die eiste zonder meer het eerstgeboorterecht, zoals hij het pathetisch noemde, zoal niet de hele geschiedenis van Ben dan toch op

z'n minst zijn verhaal ervan. Eenvoudiger gesteld, Jakob voelde zich uitermate tekort gedaan door mijn weergave, die helemaal geen weergave pretendeerde te zijn: hij kwam in mijn verhaal voor, omdat hij me van pas kwam, dat was alles, en ik was zo onvoorzichtig geweest voor zijn rol geen andere naam te bedenken. Namen vormen een probleem apart, daar moet ik in mijn voorwoord iets over zeggen.

Als ik een verhaal over het hele gezelschap wilde schrijven, dan was dat ook of misschien wel in de eerste plaats om mij duidelijkheid te verschaffen over hun onderlinge betrekkingen. Van de personen afzonderlijk wist ik wel het een en ander, daar kende ik sommigen lang genoeg voor, maar samen vormden ze een volstrekt ondoorzichtig geheel en ze hoorden ook helemaal niet bij elkaar, zou ieder van hen kunnen zeggen en ieder van hen maakte er ook iets anders van; de verschillende versies spraken er elkaar voortdurend tegen. En wat had ik met dat gezelschap te maken? Familie kon je het volgens de gangbare maatstaven nauwelijks noemen, hun verwantschap was hooguit die van een kennel, en eerder nog dacht ik aan een koekoeksnest. Dat bedoelde ik met herstellen van de verhoudingen: zij daar met z'n allen, verwikkeld in iets wat je in groter verband algauw voor burgeroorlog zou aanzien, maar dan in de toestand dat wat er al jaren broeit en gist elk ogenblik, door wat voor kortsluiting ook, in een heksenketel kan veranderen - want het zou een heksenketel in het elektrische tijdperk zijn. Voor een buitenstaander bleef er maar één reactie over: laat ze in hun vet gaar smoren. En om mij er buiten te houden - maar voor houden was het te laat; om eraan te ontsnappen, daar ging het eerder om - had ik hun verhaal nodig, om afstand te creëren.

Dat was de reden waarom ik hier in het najaar van '92 zat - van dat moment geeft de foto van Schrift B op de plaats van handeling een beeld, in miniatuur - maar, als ik mij nu, op dezelfde plaats, aan dezelfde tafel, met opnieuw een schrift voor me, afvraag wat ik aan het doen ben, en eigenlijk bedoelde Mon met zijn vraag vóór mijn vertrek precies dat, kan ik niets anders zeggen dan dat de beweegreden dezelfde is, dezelfde maar anders, want ook dit keer is mijn verplaatsing allereerst een tegenbeweging - en dat ‘tegen’ zit mij uitermate dwars, het bewijst hoe gefixeerd ik ben; het tegen tekent mijn afhankelijkheid.

Laat ik het zo samenvatten. Ik zou haast zijn gaan denken dat ik met mijn verhalen, eerst over Nora daarna over Ben, ofschoon ze beide over gebeurtenissen in een tamelijk ver verleden gaan, zo ver dat ik er onmogelijk anders dan uit de tweede hand, van horen zeggen dus, over wist, het leek erop dat die oude verhalen iets nieuws in gang had gezet, omdat ik zonder het te weten op oud zeer was gestoten of de aanstoot had gegeven tot iets dat met

die verjaarde gevoelens van misleiding, verstoting, vernedering, kleinering alleen in de verte verband hield - ze waren zowel op Nora als op Ben van toepassing, al zouden ze die woorden in de tijd dat ze in het spel waren niet begrepen hebben en betekenden ze nu hoogstwaarschijnlijk iets heel anders, zoals dat met zulke abstracte samenvattende begrippen altijd het geval is, zodat ik hun reacties nooit had kunnen voorzien, laat staan ontzien en nog minder die van anderen, die met die vroegere gebeurtenissen niets of alleen indirect te maken hadden, of juist veel meer dan ze wilden toegeven of zich er domweg niet bewust van waren.

Soms word je gedwongen stil te staan bij de vraag wat woorden aanrichten - dat je een zin uitspreekt, doet er niet toe of je erover hebt nagedacht of zomaar klakkeloos laat vallen, ongeacht wat die ook voor jou betekent, en een ander vangt die zin op zonder te reageren of iets terug te zeggen, nietsvermoedend praat je door, weg is weg, hetzelfde geldt trouwens voor schrijven, niet wetend dat die ene zin of voor mijn part die halve zin, niet meer dan een zinsdeel, bij een ander, die je niet eens kent of uit het oog verloren bent of die je nog dagelijks ziet, is blijven hangen, je denkt zelf dat je woorden in rook zijn opgegaan maar ergens buiten je bereik bestaan ze nog, nee ze hangen, als een wandspreuk op een berkenplankje in de ziel, als in steen gebeiteld, als een aardappeltje dat een hele aardappelplant is geworden met wel tien, twintig nieuwe aardappels, allemaal zinnen als die ene die jij in het hoofd gepoot hebt van iemand die naar jou luisterde, niet eens speciaal luisterde maar het toevallig opving, en dat kan een onnozel zinnetje zijn geweest dat tot een niet meer uit te wissen belediging is uitgegroeid en onverslijtbaar is geworden - *mét haar leek je nog 'n man* of *gezegd is gezegd, ook als je dronken bent*. Mij begon het lichtelijk te duizelen bij die gedachte, die onmiddellijk veel te concreet werd voor mijn gemoedsrust, alleen de voorstelling al dat een woord uit mijn mond via het oor in het hoofd van een ander terecht kwam en daar langer bleef bestaan dan ik het gezegd of geschreven had, dat iemand na dagen, zelfs nog na jaren, met een zin van jou in zijn of haar hoofd rondloopt, staat, ligt, zit, slaapt, het kan iemand zijn die bij de bevalling van zijn kind een bolletje nat haar te voorschijn ziet komen, wat een werk, wat een kabaal, daar heb je er weer een denkt de vroedvrouw, de vrouw die baart denkt niets maar voelt: eindelijk, verlossing, en hij moet opeens aan de woorden *ik heb al een zoon* denken, dat is zo'n zin, misschien, zo'n kwaadaardige rotzin, of *die ben ik niet* als een vrouw iets liefs in zijn oor fluistert en bij het woord *jou* komt zijn geheugen met *die ben ik niet* op de proppen, een echo uit een andere wereld, maar *gezegd is gezegd*, de gedachte alleen al slaat je tong met lamheid. Als je daar bij stilstaat en je gelooft echt dat er woorden uit jouw mond kunnen komen die na jaren, je had zelf al dood kunnen zijn, ergens ver weg misschien in een ander nog doorpraten -

elk mens vertelt zichzelf een verhaal - of opeens weer van zich laten horen - *hen even weg* - of als vergeten mijnen in iemands hoofd ontploffen - *de helft van het leven is uitdrukking* - en je staat daar toevallig bij stil op een moment dat de verhouding tussen binnen- en buitenwereld op vervaarlijke wijze uit balans aan het raken is, dan kan het woord *herstellen* het effect hebben van een zeer krachtige zetpil die onmiddellijk als je hem rectaal plaatst begint te werken.

Zo ongeveer was mijn gemoedstoestand toen ik mij een aantal jaren hier terugtrok en niet veel anders is het nu.

Als ik mij in 1992 door iemand in het nauw gedreven voelde, was dat door Nora. Dat was niet de oorzaak maar wel een gerede aanleiding om te vertrekken met het doel de verhoudingen te herstellen - op verhaal komen betekende zoveel als afstand scheppen.

Waartoe het ook zou leiden, het verzamelen van materiaal voor mijn verhaal over de luchtmensen leidde mij in elk geval af van de moeilijkheden in mijn eigen leven die alsof ze op elkaar hadden gewacht van alle kanten tegelijk kwamen opzetten. Ik heb geen zin daar veel over te zeggen - laat ik het in muziektheatrale boventitels een jaar van dood, breuk en verraad noemen - en om er niet meer last van te hebben dan nodig was, concentreerde ik mij op het ballongezelschap dat ik de Luchtmensen noemde, ook omdat ‘onder de luchtmensen’ voor mij kon betekenen dat mijn leven er onder viel, en wanneer ik mij als buitenstaander in hun sfeer ophield dat leven van mij zich ergens daaronder afspeelde, in prozaïscher, aardsere regionen.

In plaats van foto's

Bijschrift bij een kiekje uit ca. 1952

Daar is de grens, zeiden ze en wezen naar een donker bos dat als een scherm voor de horizon stond en het jongetje huiverde. In die uithoek van de bewoonde wereld had hij vrijaf van de stad, daar kon hij oefenen in alleenzijn en voelde zich ongezien goed. De duistere huiver van het woord grens is gebleven en heeft in meerdere verhalen zijn sporen achtergelaten - vroeger in de roman *Vijand gevraagd*, meer recent in *De dood als meisje van acht* - een mengsel van angst en aantrekkingskracht: Daar is de grens, daar voorbij, ja wat is daar? Het landschap van toen heeft er weinig mee te maken; kinderen voelen meer dan dat ze zien. Zo zag ik later pas, op afstand, waarnaar dat jongetje in overall met angstig verwonderde blik heeft gekeken. Het jongetje uit de stad logeerde lange zomers bij familie op het land, vlak bij de Belgische grens. Hij was er op proef; hij hield er een afkeer van het platteland aan over, een natuurlijke argwaan. Van de vijandschap waarmee men alles wat daar niet thuishoorde wegkeek, had hij toen geen last. Hij zit er nog onder ooghoogte te spelen, onder het gevaarpeil, maar geroken heeft hij de gewelddadigheid in de verongelijktheid. De hond kon een schop krijgen, het paard een hengst voor z'n kop en de bouvier die een hap uit zijn bovenarm nam - en uit z'n overall: je zag de pezen - werd de volgende dag afgeknald. Niemand die het verdroot, behalve het slachtoffer dat een week met hoge koorts in bed lag. De gebeten hond was hij.

Wat was hij nog oud. Ik zou nauwelijks meer weten wie dat ernstig jongmens van twintig toen was, 1965; in het najaar zouden de eerste boeken verschijnen, de dichtbundel *Parterre, en van glas* en de verhalenbundel *De komende en gaande man*. De laatste titel paste goed, de komende man ging over enkele maanden voorgoed naar Amsterdam. Hier staat hij nog in Nijmegen, in de slagschaduw van

de net niet zichtbare Stevenstoren, op de kale vlakte voor dancing Theecor, waar hij een kamer boven de ingang had, in het eerste jaar schrijvend en studerend bij walmende olielampen. De muziek uit het danslokaal daverde elke avond tot diep in de nacht vlak onder; op de ene geluidloze avond in de week kon hij niet slapen.

In die jaren, het staartje van de benauwde jaren vijftig of misschien wel het einde van de vooroorlogse tijd, was je als jonge dichter vanzelf somber, ernstig en oud. En met deze buurt, waar je vanuit de kale Ganzenheuvel afdaalde naar de Waal, was het al nauwelijks anders: een en al verval, rotzooi en stank. In die mistroostige nadagen speelde ook de roman *Anatomie van een glasachtig lichaam*, die op dat moment half af was en die ik in het koude najaar van 1965 op de Parnassusweg in Amsterdam zou afmaken. De gaande man gaf zijn studies eraan en gaf zich over aan de literatuur. Daar is het begonnen. Hij heeft het geweten.

Yves van Kempen
Transgressie en metamorfose

Nauwelijks opgemerkt, of beter gezegd vrijwel verontachtzaamd, zo mag je de ontvangst wel noemen die in 1984 de schitterende roman *Nora. Een val* van Koba Swart ten deel viel. Het was in allerlei opzichten een opmerkelijk boek, dat het verhaal vertelt van de zesendertigjarige advocate Nora die na een toevallige ontmoeting zichzelf dwingt om haar uiterste grenzen te verkennen en meer dan dat. Tijdens een maandelijkse borrel met collega's hoort Nora een zekere Herman, dan nog een onbekende voor haar en, zo zal later blijken, in alles het tegendeel van wat ze zelf lijkt voor te staan, een zin uitspreken die ze maar half verstaat, maar die haar intussen treft als een steek in het hart: ‘De helft van het leven is uitdrukking’. Gaandeweg wordt duidelijk waarom die opmerking haar zo bovenmatig intrigeert en bij toverslag haar hele leven op z'n kop zet. Een val van haar voetstuk is het uiteindelijke gevolg. Opmerkelijk aan deze roman is allereerst de bijzondere manier van vertellen. Het is de auteur niet te doen om een reconstructie van voorvallen of de representatie van een ideeëncomplex met personages als hulpstuk. De stem die eruit opklinkt, is niet die van een arrangeur, commentator of exegeet, en al evenmin die van Nora zelf. Het is een stem die behoedzaam balanceert tussen al die figuraties, een intermediair vooral, of misschien beter, een anonieme instantie die in één en dezelfde beweging gedachten en gevoelens analyseert en ze in zinnen probeert te vangen. Het feitelijke relaas over de relatie tussen Herman en Nora, die haar beslag krijgt in een werveling van begeerten, in een ‘allesoverstemmende pijnlijke wellust’ waarin alle remmen los zijn, blijft nauwlettend buiten beeld. Daar mag de lezer zijn werk doen.

foto: Bert Nienhuis

Het boek beweegt zich in een onstuitbaar tempo naar het duistere gebied waar elke vorm oplost in vormloosheid, dat van de emoties en driften. De geamputeerde zin dient zich aan als een spreuk op het schild dat de vele varianten van lichaamstaal tezamen vormen, en is een verwijzing naar gelaatsuitdrukkingen, houdingen, ingeslepen gebaren en gewoontes. Of ze zijn aangeleerd of ingeprent maakt weinig uit, ze zijn een reactie op te grote maatschappelijke druk. Anders dan Herman - een lomperik, zakkig, grof in de mond en een ongrijpbaar type - is Nora een en al vorm. Ze is beheerst, koel, ironisch, accuraat en ze beweegt zich met een jaloersmakende elegantie door het sociale leven. Maar juist dat zint haar niet. Ze vermoedt dat er een ander in haar schuil gaat en die wil ze leren kennen: ‘Wat was de niet-uit-drukking aan haar of in haar? Dat was de vraag die Nora gesteld had willen zien, als iets waaraan ze zich zou willen stoten. Wat dreef haar? Niet een tekort, eerder een overdaad: een onverzadigbaar teveel dat naar een mes-

scherpe grens zocht, een fysieke grens.' Herman zal haar in een poging 'om zich van haarzelf los te maken' als katalysator kunnen dienen.

Zo lijkt het althans. Maar het valt nog te bezien wie hier de jager is en wie de prooi. Terwijl ze een val opzet om Herman in te vangen, raakt Nora zelf op drift, meegesleurd door allerlei duistere instincten en door woedes die zich een weg naar buiten zoeken. Met, om het in Nora's terminologie te zeggen, een slachtpartij als gevolg, 'waarbij de een niet voor de ander onderdoet wat weerbarstigheid en inhaligheid betreft, met maar één oplossing, dat deze kluwen ontaardde in onherkenbare, niet meer te identificeren klissen van ledematen of nog kleinere onderdelen; dat beider uitzinnigheid, die in hun zwartste binnenste tot uitbarsting kwam, zich zou samenballen in een derde wezen dat uiteindelijk nog alleen maar kon ontploffen - na welke ontknoping de twee, onherkenbaar veranderd, ver van zichzelf en de ander verwijderd, als lege vreedzame hulzen achterbleven.'

Van de ene levensvorm overgaan in de andere, in zichzelf ruimte maken voor de ander en het onbekende, zelfs als of sterker nog, juist omdat daarbij de meest wezenlijke verlangens en verborgen aandriften naar buiten komen, het is in de literatuur een thema van alle tijden. Een belangrijk deel van al het literair geschrevene kan erin worden ondergebracht. Drama en melodrama in theater en film, proza en poëzie scheppen alle bij voortduring uit deze troebele bron, waarin zich ongrijpbare krachten ophouden die de mens evenzeer terroriseren als inzicht geven in zichzelf. Wat dat aangaat zou je *Nora. Een val* een klassiek drama kunnen noemen, de uitwerking van een proces van metamorfose waarin twee tegengestelde krachten vrij komen - twee tegenpolen: kennis van het nabije, het directe, het concrete en angst en verwarring om het identiteitsverlies. Het verschil zit in de vormgeving. Nora lijkt een tussenfiguur, een onvoltooid personage. Een catharsis is er niet, er blijft nadat het boek over haar gesloten is nog veel aan haar te raden over.

Proefpersonen

Toen Jacq Vogelaar in 1991 zijn roman *De dood als meisje van acht* publiceerde, deelde hij achterin de roman mee dat dit boek tot stand was gekomen met medewerking van Koba Swart. Zo'n nauwe band als de schrijvers met elkaar hebben, zo nauw aan elkaar verwant zijn deze twee boeken. Waar de ene roman nauwelijks werd opgemerkt, ontving de andere een meer dan enthousiast onthaal in de kritiek. Bijna zonder uitzondering ontdekten de recensenten een nieuwe Vogelaar. De dwarsligger van weleer is eindelijk het experiment voorbij, was de algemene teneur. Carel Peeters meldde verrast dat 'Vogelaar kan schrijven', Arnold Heumakers sprak over een 'voor zijn doen toegankelijk boek' en constateerde tevreden: 'Er is een verhaal dat zon-

der veel moeite kan worden gevolgd en er is een thema.' Tom van Deel moest eerst nog wat irritatie kwijt - 'hij is de onleesbare schrijver bij uitstek' - voordat hij in een verder onverdeeld positieve bespreking tot zijn conclusie kon komen: Vogelaar 'verdient het nu eens verlost te worden van het odium onleesbaar of nagenoeg onleesbaar te zijn.' Maar de vraag dringt zich op of het zwarte schaap inderdaad was teruggekeerd naar de vertrouwde kooi van de conventionele roman. De kritieken geven daar nauwelijks uitsluitsel over. In *De dood als meisje van acht* duikt opnieuw iemand op met de naam Nora en net als in *Nora. Een val* krijgt ze als hoofdpersoon de volle aandacht. Maar feitelijk figureerde ze nog eerder in Vogelaars werk, in de marge van *Alle Vlees* (1980), een mozaïek van verhalen die een wereld oproepen van eten en gegeten worden - een boek over macht, de aanpassing daaraan, de kunst van het dromen en de opstand van het vlees. Wat er daar over Nora wordt gezegd is, gezien in het licht van *De dood als meisje van acht*, opvallend. Ze wordt er dubbelzinnig een 'fantastische moeder' genoemd die 'houdt van geruchten, kwaadspreken en breedsprakigheid, van onbestemde geluiden, wazige denkbeelden, verwarde gesprekken, omslachtige gebaren, overbodige handelingen, van schijnbewegingen waarin ze zich volledig kan geven. Modder is haar element'. Iets verder spreekt de verteller haar aan met de woorden: 'Wat ik ben is één ding, hoe ik mij voel een ander ding, wat ik van mijzelf denk ook en hoe ik mij zie weer een ander ding, wij paren in het donker, in alle stilte, wij reinigen ons in de modder en onze gedachten spatten aan het oppervlak als gasbellen uiteen. Nora, blijf zitten waar je zit en verroer je niet, houd je adem in, maak je kleiner dan klein of kom tevoorschijn - laat ik je eruit trekken als een tand'. Zoiets lijkt in *De dood van als meisje van acht* inderdaad te gebeuren. Maar over de vierenveertigjarige vrouw die na de begrafenis van haar moeder bij toeval in het dorp van haar jeugd terugkeert, toen een gat van jewelste, een enclave in de tijd waar de Tweede Wereldoorlog onverminderd voortduurde, en daar in de boom klimt van waaruit ze als kind de wereld wilde regisseren, komt de lezer nauwelijks iets aan de weet. Des te meer over de zielenroerselen van de achtjarige kleine die ze ooit was, over de angsten, verlangens en kwetsuren die het kind daar heeft opgedaan in de jaren vijftig toen ze er met haar moeder en oudere broer Ben als evacué uit de stad bij de familie van de koster uit het dorp was onderge-bracht. In die boom keert ze frenetiek terug naar haar jeugdwortels, ze verandert geheel en al in dat kind met alle fantoompijnen van dien, pijnen die in de roman worden opgeroepen in hallucinerende beelden waarachter gevoelens van schaamte, vernedering en wraak schuil gaan.

Al deze opgevoerde Nora's lijken afsplitsingen van een en dezelfde figuur waarvan de lezer bij tijd en wijle glimpen opvangt zonder dat ze een karakter worden of daartoe zijn te herleiden. Zoals alle belangrijke personages in

Vogelaars werk vertegenwoordigen ze vormen van een bewustzijnstoestand. Daarbij zijn het proefpersonen, figuren die zich al schrijvend aandienen in een gedachtestroom die niet louter cerebraal is, maar als vanzelfsprekend voortkomt uit een fysiek weten, of - om het met een term van de Braziliaanse auteur Guimares Rosa te zeggen - *gevoelsdenken*. Sommigen melden zich even aan om daarna weer geruisloos te verdwijnen, zonder dat je weet of ze weer ergens terug zullen keren. Anderen krijgen een achtergrond - maar nooit worden de geheimen en raadsels in en rondom hen helemaal opgelost. Neem Janus, de zwijger uit de roman *Raadsels van het rund* (1978), die geheel in overeenstemming met zijn naam in deze roman de dubbelzinnige rol van de geslepen onschuld vervulde. In de gedaante van Jean is hij er weer in *De dood als meisje van acht*, als hulpje van Mona, Nora's beschermengel en misschien wel zelfbedachte moeder. In de vervolgroman *Weg van de pijn* (1994) komen we hem opnieuw tegen, als begeleider van Ben onderweg naar zijn vader, en dan pas blijkt dat hij een circusverleden heeft. Ben, die in *De dood als meisje van acht* niet meer dan een voetnoot is, krijgt zijn eigen roman met *Weg van de pijn*. En zoals het met deze personages gaat, zo is het ook met zijn boeken. Ze grijpen in elkaar, zijn vervolgen van elkaar, maar kunnen onafhankelijk van elkaar gelezen worden.

Xenofobie

Zo roept de plaats waar Nora haar boomervaring beleeft herinneringen op aan het grensdorp uit *Vijand gevraagd* (1967). Een jongeman die rond kersttijd met een brommer dit dorp binnenrijdt, wordt er opgepakt en vastgehouden door de dorpelingen omdat ze zijn gedragingen verdacht vinden. Een map met tekeningen herkennen ze moeiteloos als militaire situatie-schetsen, zijn notitieboekje met aantekeningen over zijn gedachten en angstdromen zien ze aan voor geheime boodschappen en zijn vertaling van Lao Tze wordt ten onrechte geïdentificeerd als Mao's *Rode Boekje*. Met elke ontkenning zijnerzijds vermeerdert hun achterdocht en ten slotte zien ze hem aan voor een volksverrader die het liefst zo snel mogelijk moet verdwijnen. Het omgekeerde is evenzeer het geval: de boeren beantwoorden angstaanjagend precies aan zijn vijandsbeeld. Wat hem wordt aangedaan is al talloze malen als een nachtmerrie door zijn hoofd gegaan. Het scenario van die nachtfilm is op dezelfde gegevens gebaseerd als die van de dorpelingen: krantenberichten, de radionieuwsdienst, fantasiebeelden en ongecontro-leerde gruwelverhalen die de ronde doen. Door de manier waarop ze in de tekst zijn gemonteerd ontstaat er een gelaagdheid die de complexiteit en simultaniteit van de werkelijkheid suggereert. Vrijwel niets en niemand is enkelvoudig in *Vijand gevraagd*. De roman is een evocatie van de dualiteit in

de mens en het leven, van het gegeven dat de verschijningsvormen en hoedanigheden van de wereld wisselen al naar gelang de omstandigheden en de aard van de personen.

'Aan de idee die deze roman motiveerde houd ik nog steeds vast,' meldde Vogelaar in een lezing, opgenomen in de bundel *Speelruimte. Vier lezingen over kritiek en essay, lezen en schrijven* (1991), 'te weten dat geweld op kleine schaal, al is het maar tussen twee of drie personen, vermoedelijk niet wezenlijk verschilt van collectieve vormen van geweld. Hetzelfde denk ik van de angst voor het vreemde en de vreemde.' Dit explosief mengsel van xenofobie, achterdocht en geweld, een gegeven dat op dit ogenblik actueler is dan ooit, vormt uitdrukkelijk de kern van *De dood als meisje van acht*, maar in de verbeelding daarvan roept het boek nergens reminiscenties op aan de roman van eertijds. Van het montageprocédé uit *Vijand gevraagd* heeft Vogelaar afstand genomen. Hij oriënteert zich nu op de oorsprong van het vertellen, de mythen, de even onrustbarende als betoverende verhalen waarin nog een gevoelsleven ligt opgesloten dat in de klinische - zo niet cynische - wereld van vandaag nauwelijks nog kansen krijgt.

Kolkende taalstroom

De dood als meisje van acht kent een uitzonderlijk poëtisch begin dat aan Ovidius' *Metamorfosen* doet denken, aan de passage waar de wondermooie nimf Daphne uit angst voor de liefdesblijken van Apollo op eigen verzoek door haar vader, de riviergod Peneius in een laurierboom verandert: 'Als de bladeren bewegen, door de wind, door de insecten die erop neerstrijken of uit zichzelf, glijden er watervlugge lichtgolfjes over haar heen. Het kietelt bijna, alsof er een groot onzichtbaar gezicht in het lover schuil gaat dat plagerig over haar huid blaast, elk deeltje ervan met zijn adem betast en het dons op haar armen doet dansen. Zelfs zouden het, wanneer ze haar ogen sluit, lange wimpers kunnen zijn waarmee een oog, liever dan naar haar te kijken, haar beroert.' Zoals de armen van Daphne uitgroeien tot takken, het haar tot loof en haar voeten tot trage wortels, zo wordt Nora één met de boom waarin ze als achtjarige haar eigen leven droomde. Nora valt in het gat van een door haar vergeten tijd, wordt ondergedompeld in een gevoelstoestand die haar intussen vreemd moet zijn geworden. Dit beeld is het eerste uit een lange reeks metamorfosen, in het boek geënsceneerd om de angsten en verlangens van het meisje van acht gestalte te geven. Deze boom waarin Nora wegduikt en onderduikt, zich wel en tegelijkertijd niet thuis weet, vervult nog op een andere manier zijn functie: als symbool van goed en kwaad. Een boodschap heeft de roman overigens niet. Het is aan de lezer om, zo hij dat wil, over de gebeurtenissen die komen gaan te oordelen.

De vredige opening plaatst hem slechts voor even in de rust en windstilte die heerst in het oog van een cycloon. Het verhaal is nog maar nauwelijks op gang of hij krijgt een storm van beelden te verwerken, gevat in een razernij van woorden die horen en zien doet vergaan. Het ligt voor een belangrijk deel verborgen onder deze kolkende taalstroom, als de plattegrond van een ondergelopen gebied, waarvan alleen de belangrijkste herkenningspunten zichtbaar zijn gebleven. Voor zijn oriëntatie moet de lezer het doen met het intuïtief duiden van sferen en de bizarre en groteske fantasieën van Nora. De roman heeft het naijleffect van een intens beleefde hallucinatie of een huiveringwekkende droom. Opnieuw doorbreekt Vogelaar met *De dood als meisje van acht* de conventies van de klassieke roman, dit keer in een poging om het literaire experiment en de traditie op elkaar af te stemmen en zo de andere mogelijkheden van het oude vertrouwde te demonstreren. Van een realistisch relaas is geen sprake, daarvoor zijn teveel geëvoceerde situaties als gebeurtenissen onmogelijk. De hoofdrolspeelster Nora is geen personage in de traditionele betekenis van het woord. Ze krijgt contouren via haar innerlijke belevingen, althans door wat daaruit weglekt over haar verhouding tot mensen en dingen, en dat alles is gevat in veelal elliptische zinnen die veronderstellen, onderzoeken en terugnemen, tastend en speurend op zoek zijn naar een betekenis. Soms zijn het de woorden, dan weer geluiden of scènes die nieuwe beelden in gang zetten, sprookjesachtig vaak, grotesk, sensitief, komisch of van een gruwelijk magische aantrekkingskracht en schoonheid. Vooral de scène waarin Nora de varkens van de koster dood voert en zijn moeder probeert te vergiftigen werkt als een helse lachspiegel. In toon en ritme doet de roman voortdurend denken aan het werk van William Faulkner en J.M. Coetzee, aan wie de motto's in de roman zijn ontleend. Maar zoals altijd gaat ook hier elke vergelijking mank. Qua sfeer is er zeker overeenkomst, maar gelet op het resultaat verschillen de auteurs nogal van elkaar. Vogelaar neemt met zijn transformerend scheppen, zijn verkenningen in het overgangsgebied tussen fantasie en werkelijkheid, een geheel eigen weg.

Beestachtig geweld

Het wordt tijd om iets meer te zeggen over de inhoud van deze fascinerende roman waarmee Vogelaar in 1992 de F. Bordewijkprijs voor verhalend proza won. Nora Strätter heeft nog maar net bezit genomen van haar eertijds vertrouwde plek of ‘een verraderlijke draaiing van de geest’ zorgt ervoor dat alle belevingen van toen door haar heen spoelen. In haar schemertoestand is alles er weer, het dorp Moorgat waar ze zich als kind van een stadse een buitenstaander voelde en als ‘engel der wrake’ dood en verderf zaaide, de dorpe-

lingen waarin de varkens gevaren leken te zijn, dieren waarvan ze walgt, die ze haat en waarmee ze regelmatige wordt gepest, het spelletje biggen van de jongens dat er vooral was om de lagere driften hun vrije loop te laten op een zwakkeling of vreemdeling, alvast een voorafschaduwing van het beestachtig geweld waarin Mona omkomt. Het meisje Lady waarmee ze vriendschap trachtte te sluiten omdat in haar alles samenkwam: het complotteren en broeierig samenzweren dat besloten lag in uitdrukkingen: verwijzingen, toespelingen, gebaren en dubbelzinnige blikken. Al vanaf hun eerste ontmoetingen zijn Nora's bedoelingen met Lady onzuiver en als Lady haar afwijst, mag zij eveneens in een varken veranderen. Maar bovenal is er Mona, haar woordloze, moddervette, tien-tons beschermengel, de enige aan wie ze zich werkelijk hecht, een vormeloze, groteske figuur die ooit in Moorgat neerstreek samen met de weinig bespraakte, schriele onderknuppel Jean. Hoe kwam ze in haar leven? Dat blijft onduidelijk, zoals wel meer onduidelijk blijft. Was ze er ineens als een wolk aan de hemel of kende ze een heel wat aardsere intocht in de boerengemeenschap, gezeten op een ‘loei van een vrachtknots’, beschreven in overdonderende beeldtaal:

> met haperende motor die weliswaar stotterde als vlogen de cilinders los onder de motorkap rond, maar optrok met de kracht van een tank en van geen afslaan wilde weten, die zelfs zonder benzine zou doorrazen, hortend en stotend, met gierende uithalen [...] terwijl de uitlaat aan alle kanten plofte en knalde, met daverende salvo's als gas werd teruggenomen, een ketelmuziek die al het lawaai van de wereld, dat van kermis, dors- en dansvloer, kanongebulder en vliegtuiggeronk in zich verenigde, waarbij zich elk onderdeel van het hoge, hoekige gevaarte afzonderlijk met gerammel, geratel, gerinkel, geronk, gebonk, gedaver en gedonder aansloot, met als grote trom de laadbak die in z'n geheel los op het chassis leek te staan en bij elke oneffenheid van de weg opsprong en tegelijk schommelbewegingen maakte - als je het zou vertragen en je ogen op een kier zou doen, je oren dicht en op een veilige afstand, zou de beweging aan een enorme kinderwagen van ouderwets model kunnen doen denken of anders aan en schip in nood - en telkens met een daverende klap neerkwam, hol klinkend metaal op massief metaal, een gong met almachtige galm.

Jean en Mona gebruiken een door planten overwoekerde schuur van ‘de vuile boer’ als onderkomen en worden onderwerp van weerzin, weerstand en mythevorming. Nora onderhoudt als enige contact met hen. Een andere vreemde in deze omgeving is de schroothandelaar Verraak, in het dorp ‘de voddenjood’ en ‘zigeuner’ genoemd. Voor de dorpelingen is al die vreemd-

heid bedreigend, er vallen doden. Hoewel ooggetuige van de gruwelijke lynchpartij op Mona, heeft Nora haar eigen kijk op het gebeurde: voor haar is Mona ten hemel opgestegen. Maar alweer, wat is er waar van dit alles? In een passage aan het eind van de roman verwijt Nora's moeder haar dochter dat ze nooit is losgekomen van haar kinderlijke fantasieën en in haar herinneringen voortdurend haar intuïtie de voorrang geeft. Op haar beurt verwijt Nora haar moeder leugenachtigheid. De roman presenteert de achterkant van dat gelijk.

'Wie niets vermoedt, ziet niets', staat er ergens. Anders gezegd: wat vrijblijvend wordt opgemerkt is slechts in een oogwenk gevangen, is niet meer dan een splinter van de ware toedracht. De moeder laat haar oren naar de dorpspraat hangen om haar visie op de zaken zoals die zich in Moorgat hebben voltrokken, kloppend te houden. Dat verhaal is niet meer dan een flauwe echo van wat er werkelijk heeft plaatsgevonden. Hoewel Nora bij veel beslissende momenten niet aanwezig is geweest, heeft ze daar dankzij haar intuïtief speuren maar al te zeer weet van. Niet omdat het meisje van acht nog een onschuldige is. Onbedorven is ze allerminst. De morbide en argwanende geest van het buitenbeentje vraagt regelmatig om vijanden en slachtoffers, maar houdt haar op haar eigen kinderlijke wijze constant alert voor de onderhuidse broeierigheid die overal heerst en het voortdurend gemodder met gevoelens van haat en wraak. Ze is in feite de eigenlijke zieneres van de waarheid, van het onzichtbare complex van gebeurtenissen dat aan elke catastrofe voorafgaat, van nieuws dat nooit nieuws wordt en desondanks altijd nieuws blijft. In dat opzicht is zij een ware en onvergetelijke vertegenwoordigster van de literatuur.

Rigoureus afscheid

In *Weg van de pijn* keert Vogelaar het binnenste buiten van de uiterst kwetsbare Ben. Nora en Mona spelen in deze geschiedenis nog slechts zijdelings een rol, van Jean komt de lezer daarentegen weer wat meer te weten. 'Ben moet weg' is hier de kortaangebonden zin die het verhaal over hem op gang sleept. Het is ondergebracht in een lange, even avontuurlijke als enerverende en ongemakkelijke reis, een dooltocht vol escapades door hem vreemde en vijandige streken, een zoektocht naar zijn vader. Jean is de hem opgedrongen gids. Ben is dan elf, behalve de leeftijd waarop een kind tot bewustzijn komt ook het gekkengetal, en dat is niet zonder betekenis. *Spuit elf* wordt hij genoemd. Hij heet een idioot te zijn, een halve gare, een circusbeer, en een lastpak. Hij is iemand met een kop als een brulboei, en voor zijn moeder 'teveel'. Waarom? Hij weet het niet. De aanleiding tot het besluit heeft hij op het beslissend moment gemist: 'Er broeide iets terwijl hij stond

te slapen.' Zijn vader moet het nu maar opknappen, oordeelt de moeder, maar waar woont *die man* waarmee elke binding zo lang verbroken was? En waarom? Het zijn zaken die een boek lang onzeker zullen blijven. Bij de lezer groeien in de tussentijd steeds meer gevoelens van sympathie voor deze uitzonderlijke en vroegoude knaap die, door Jan en alleman verlaten, onverschrokken en met het onverwoestbaar optimisme van een Klein Duimpje erop uit is om zichzelf te vinden.

De finale uitdrijving uit het vertrouwde nest is meer dan een verwijdering uit een voor hem bekende omgeving waarin hij zich veilig waande, zoals hij zich ooit thuis voelde in het paradijs van zijn vroegste jeugd. Ze is vanaf het eerste begin een inwijding in de wereld van de volwassene, een voorbeeld van ontheemding en initiatie. Van Jean wordt inmiddels duidelijk dat hij over de gave van de clairvoyance beschikt, wanneer hij Ben tijdens de reis bij het zien van vuur plotseling in de steek laat om naar Moorgat terug te keren, waar hij Mona in gevaar vermoedt. 'Mona die hij alleen in hun woonschuur had achtergelaten zou hem nodig hebben - en zij ging voor.' In *De dood als meisje van acht* brandt die schuur tot op de grond af. Het is slechts een van de vele verwijzingen in *Weg van de pijn* naar die andere roman waarmee hij een twee-eenheid vormt, een vervolg in een langzaam uitdijend epos waarvoor al een volgende titel klaar ligt: *Onder de luchtmensen*. Tezamen bieden ze genoeg puzzelstukken om, eenmaal tot één geschiedenis met elkaar verbonden, nog een ander stramien bloot te leggen dan dat van de xenofobie: een gewild of ongewild, in elk geval pijnlijk en rigoureus afscheid van de ouders. Zo het al niet om een afrekening met hen gaat, een definitieve breuk met alles dat naar macht en geweld ruikt. Aan het eind van de lange rit weet Ben één ding zeker: 'Voor idioot aangezien te worden was erg, maar belachelijk gevonden worden was erger; en het ergste was als degene die je in de wereld geschopt hebben, daar vervolgens spijt van krijgen - niet omdat ze jou dat hebben aangedaan, maar omdat ze zichzelf zoiets als jou op de hals hebben gehaald - en dan net doen alsof je niet bestaat, alsof ze je gewoon kunnen schrappen, we tellen tot tien en dan ben je weg. *Ik heb mezelf toch niet geboren'*

De curve van de lemniscaat

De combinatie van Ben en Jean heeft in het boek iets tragikomisch. Het plotseling in een druk kwetterend baasje veranderde loodsvisje van hemellichaam Mona, gekleed in overall, manchester jasje en met een alpinopet op, stapt driftig voorop, leidt, angstig gevolgd door Ben met zijn veel te grote, voortdurend heen en weer zwaaiende hoofd. Gaandeweg de roman keren de rollen om en neemt Ben het heft in handen. Grenzen worden overschreden,

vreemde landen bezocht, vijandelijkheden overwonnen, het gaat te voet, per trein of vrachtwagen en wat al niet van west naar oost en weer terug. Hun ‘weg van de pijn’ beschrijft - de dubbelzinnige titel suggereert het al - de curve van de lemniscaat, de inversielus waarin begin- en eindpunt samenvallen. De geschiedenissen van Ben en Jean kruisen en spiegelen elkaar als betreft het de vorm van een acht. Beiden weten zich verstotenen en als dat al geen band schept dan toch zeker de reeks van overeenkomstige gevoeligheden die tot pijnplekken zijn geworden. Dat blijkt ondermeer wanneer Jean zijn verhaal doet over zijn vaderloze leven, een relaas waarin de jongen ogenblikkelijk zijn eigen historie herkent en zijn metgezel daardoorheen ook nog eens hoort praten en gebaren alsof hij het zelf is. Evenals Jean hoort hij twee stemmen in zich spreken, één die zich richt naar de omstandigheden en één die zich daartegen verzet. Als de jongen uiteindelijk oog in oog komt te staan met zijn vader wachten hem alleen maar teleurstellingen. De man die hem ooit is komen zoeken ‘op vier gelaarsde voeten’, die reus (uit een droom?) blijkt hertrouwd en heeft inmiddels een tweede zoon, Jakob. Plaats voor een ander in het gezin is er niet. ‘Oh Boy’, is zowat het enige wat hij kan uitbrengen.

Dat is voor de jongen het moment om zich op te splitsen in twee persoonlijkheden. De ene is Boy die zich op de buitenwereld richt, de ander is de dertienjarige Ben, representant van zijn werkelijke zelf. Boy is zijn antilichaam, iemand die hij niet wenst te zijn, een listige plaatsvervanger van het eigen lichaam, een pantser dat net als de Nora uit de roman *Nora. Een val* een en al uitdrukking is. Vanachter dat schild volgt hij met argusblikken de gedragingen van vriend en vijand, ‘hoe ze hem treiteren en troosten, paaien en naaien, of gewoon doen alsof hij niet bestaat.’ Achter deze *boy* houdt Ben zich schuil als een pop in zijn cocon en wel om zijn oren, ogen en neus te ontwikkelen, zodat hij het op eigen kracht tegen de wereld zal kunnen opnemen. Als er ooit in een naam de geschiedenis van een persoon is samengevat, dan hier wel. Ben wil zijn, en wel onvoorwaardelijk. Om dat besluit ten uitvoer te brengen, duikt hij onder in een verlaten bunker in de omgeving van het internaat waar hij tenslotte terecht is gekomen. ‘Ben is de baas’, heet het in de slotzin van de roman - ongetwijfeld niet minder de baas zou je kunnen veronderstellen als zijn zusje Nora uit *De dood als meisje van acht* zich regisseur waande van haar extravagante fantasieën. Om de vergelijking tussen broer en zus nog even door te trekken: ouder dan dertien wenst hij voorlopig niet te worden. Een doe-het-zelver zal hij voortaan zijn, iemand die, onafhankelijk van wie dan ook en met de brokstukken uit zijn nog maar jonge bestaan een eigen universum gaat bouwen.

Het onweerstaanbaar verlangen om de opgedrongen grenzen te overschrijden door rigoureus in zichzelf onder te duiken, de behoefte aan een val in

het even duistere als onbenoembaar gebied van de onbestemde zielenroerselen, verdwijnen om anders te verschijnen, het binnenste naar boven halen, Nora en Ben weten er alles van. De oversteek naar het onbekende dat zich aan de andere kant van een begrensd bestaan laat vermoeden, om daarna te kunnen zijn wie je bent, is een nooit opgegeven constante in Vogelaars werk. Aan de bewoners uit het dorpse Moorgat zijn die romans mogelijk niet of nauwelijks besteed, al zou je hopen dat het anders was. Hun gezonde volksgevoel, dat onvoorwaardelijk weten dat altijd beter weten is, zit hen daarvoor te zeer in de weg.

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij schrijft over literatuur in onder meer De Groene Amsterdammer. *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koninginmoeder.

Jacq Vogelaar
Jonas

daarnaast mol ik ook nog haar stikdonkere baarmoeder,,
moedertje, ik moet me toch ergens verbergen
achterhaal me niet met 'n kateter -
zal ik me slapend houden,
jonas wil wel zingen zachte hits desnoods en en
en even zachte kasjmierharen krijgen 'n opgerold schootkatje
fijn dat je kasplantje likt en laat groeien,
nee nee
nee, en er keihard in rondcrossen,
wat overvliegt bekogelen zodat het uiteenspat
in pikzwarte veren die ik opplak, en zo ik me vertoon.

[uit: *Parterre, en van glas*, 1965]

Colette Krijl

Een perpetuum mobile
Over het vroege werk van Jacq Vogelaar

Het mag intussen misschien vergeten zijn, maar Jacq Vogelaar debuteerde in 1965 als dichter met *Parterre, en van glas*. In deze poëziebundel is al veel terug te vinden van de thematiek die vervolgens zijn werk zou gaan beheersen. Bijna gelijktijdig met deze dichtbundel publiceerde hij *De komende en gaande man*, zeven verhalen die het begin vormden van een reeks prozawerken waaraan in 1970 een voorlopig einde kwam met *Kaleidiafragmenten*, een even curieuze als voor de Nederlandse literatuur unieke bundeling teksten. Met behulp van een groot arsenaal retorisch middelen van diverse aard, betogend, verhalend en redenerend, dreef Vogelaar in deze teksten radicaal de spot met de illusie dat taal iets vanzelfsprekends heeft. Het is een boek waarin hij welbewust het gangbare parcours van de conventionele literatuur probeert te ontwijken. Een compositie in de traditionele zin van het woord is er niet. Taal is, zo demonstreert Vogelaar, een machtsmiddel waarmee onbeperkt gemanipuleerd kan worden. Zij kan de bestaande maatschappelijke verhoudingen op een ondoordringbare manier vastleggen. Met dit attaqueren van verschillende taalvormen probeert hij tegelijkertijd de taalgebruiker te verontrusten. In een proces van aanval en afbraak nodigt hij de lezer uit om als het ware opnieuw te leren kijken en lezen. Zo werpt het boek, geheel in overeenstemming met de geest van de tijd waarin de positie van de roman ter discussie stond, een barrière op tegen een al te consumptief leesgedrag. Daarbij kan het worden gezien als een pleidooi voor een vernieuwende vorm van schrijven, in een periode waarin de literatuur gedoemd leek om gereduceerd te worden tot een marginale bezigheid, die hooguit nog kon worden getolereerd als een achterhaalde vorm van amusement. Het zijn de jaren waarin door verschillende andere auteurs, zoals Sybren Polet, Bert Schierbeek en Daniël Robberechts, werd gezocht naar aanvullingen op en verandering van de bekende schrijfprocédés. Anders dan een tijd later verdragen de leeuw en het lam, traditie en experiment elkaar dan nog uitstekend.

Aansluiting bij de internationale literatuur

Tot de reeks boeken die Vogelaar in een periode van amper vijf jaar bij elkaar schreef, behoren, behalve de verhalenbundel *Het heeft geen naam* (1968), de romans *Anatomie van een glasachtig lichaam* (1966), *Vijand gevraagd* (1967), en *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968). In een analyse van

zijn werk die deze periode beschrijft en die is gepubliceerd onder de titel ‘Jonas is er niet’, merkte Rein Bloem op dat het hier gaat om ‘work in progress’. Zozeer schrijft hij: ‘hangen de verschillende boeken met elkaar samen, zijn zij een uitbouw van elkaar.’

Vogelaar legt in al deze boeken de nadruk op het thematische schrijven. In de thema's die opduiken, gaat het om isolement, terreur, macht en waanzin. Vogelaar geeft deze thema's op diverse niveaus en verschillende manieren gestalte in simultane, parallelle teksten en tableaus. Nog iets anders valt aan dit werk af te lezen. Vogelaar is - meer dan tot dan toe gebruikelijk in Nederland - enthousiast op zoek naar aansluiting bij de ontwikkelingen die zich in de (moderne) internationale literatuur voordeden en die ons land nog nauwelijks hadden bereikt. Namen van auteurs die in dit verband genoemd kunnen worden, zijn Mallarmé, Valéry, Kafka, Arno Schmidt en Beckett. Schrijvers die hem vanaf het allereerste begin stevig onder de huid zijn gaan zitten en hem inspireerden tot een congeniaal ‘terugschrijven’.

Vogelaars grensverleggend schrijven en zijn oriëntatie op de buitenlandse literatuur vond grote weerklank in de literaire kritiek van die jaren. De roep dat hij ‘onleesbaar’ zou zijn, dateert van latere datum; die ontstond aan het begin van de jaren tachtig toen de traditionele literatuur weer in volle glorie terugkeerde en een nieuwe generatie boekbesprekers aantrad. Gerenom-meerde critici als Kees Fens en Paul de Wispelaere schreven indertijd met onverholen sympathie over zijn werk, en prezen dat uitbundig vanwege de stijl, de verbeeldingskracht en de exacte manier van beschrijven. Ik citeer hier slechts twee voorbeelden uit talloos vele. Zo schreef C. Buddingh' in *Het Parool* naar aanleiding van *De komende en gaande man*: ‘Waar het zijn stijl en verteltrant betreft slaat hij een voor Nederland althans in menig opzicht nieuwe weg in. Hij tracht tot een eigen simultaneïstische techniek te komen: door middel van abrupte afbrekingen, slechts ten dele voltooide zinnen, het soms zelfs onmiddellijk - in twee kolommen - naast elkaar stellen van wat door de een gezegd en de ander gedacht wordt, een zo sterk mogelijke concentratie van zijn stof te verkrijgen.’ En R.A. Cornets de Groot, een van de meest erudiete critici uit die jaren, eindigde zijn beoordeling over *Kaleidiafragmenten* met de woorden: ‘Zijn boek is natuurlijk een maatschappijkritiek. Hij schept geen utopie, nog minder een anti-utopie. Maar hij toont van de realiteit die kant die de copywriter verborgen houdt: op de omslag prijkt een krabbel van George Grosz. Vogelaars romantiek is niet irrationeel. Dat maakt zijn boek tot een wereld naast de gewone. Het oordeel over dit boek laat ik maar over aan de logika der woorden uit de vorige zin: Kaleidiafragmenten is gewoon een buitengewoon boek.’

Anders dan bij Cornets de Groot ging bij een groot deel van de recensenten de aandacht vooral uit naar de nieuwe literaire vormgevingsaspecten die

ja mie-mau-foetsie

VERLIEZEN

dat is pas de eerste keer
dat ze dit seizoen verloren hebben
geloof ik
ja maar de hele achterhoede
is anders waterdicht

daar spookt 't ook ook zeg

dat is verboden

ren in Sji Ho-tzoe, het centrum van de strijd, al meer dan honderd doden gevallen. Bij een andere stad Oeroemtsji waar ook hevig gevochten wordt, staan twaalf tanks opgesteld Volgens de aanplakbiljetten is de kans groot dat de tanks een groepering van kontrarevolutionairen te hulp zullen komen

niks over de staatsgreep als we maar...

Iemand vlakbij hem krijgt 'n blad in handen – op de rechterhelft ziet hij op 'n foto waarboven in kapitaal **MISDRIJVEN TOEGENOMEN**

: drie soldaten in 'n rietveld, de middelste met een bijna kaal geschoren hoofd die 't in zijn bol geslagen is en als 'n vod tussen de twee anderen inhangt, 'n slappe pias (die z'n geweer plotseling heeft weggesmeten rechtop ging staan en met gespreide armen op de schietende tegenstanders toeliep *we shall overcome* brakte en ongedeerd bleef) *de handen op de borst over 't openhangende kakihemd bij elkaar, z'n gezicht met 'n breede smile naar de fotograaf gedraaid de broek tot aan de revolvertas onder de modder: alleen de linkse soldaat draagt 'n helm waaronder hij wantrouwend zijn* (mijn) *richting uitkijkt, de rechtse is zijn helm waarschijnlijk zojuist kwijtgeraakt en heeft alle moeite zijn strijdmakker die zich gek lacht vooruit te krijgen.*

Er wordt om meer brood gevraagd.
Het blad met de drie musketiers wordt omgeslagen.
De melkschepper droogt heel zorgvuldig zijn instrumenten en doet ze daarna in de doos die in de muurkast onder de rechtopstaande met allerlei bukoliese motieven beschilderde schalen staat.

59

pagina uit: *Vijand gevraagd*

Vogelaar in de zestiger jaren overnam van de *nouveau roman*, de grote vernieuwingsbeweging in de Franse roman die ieder psychologisch kader opgaf voor een geobjectiveerd schrijven waarin vormkenmerken de boventoon voerden. De belangrijkste vertegenwoordigers ervan, Alain Robbe-Grillet en Nathalie Sarraute, spreken nog steeds tot de verbeelding.

Toch is de invloed die de *nouveau roman* op Vogelaar heeft gehad niet louter van technische aard. Ze omvat meer en laat zich nog het best omschrijven als een andere blik op de werkelijkheid dan de gebruikelijk realistische. Als gevolg daarvan geeft hij in zijn schrijven gebeurtenissen niet langer meer chronologisch weer, maar gefragmenteerd. Er wordt met montages een gelijktijdigheid van situaties gesuggereerd, om de analogieën tussen de verschillende verhaalmomenten duidelijk tot uitdrukking te brengen. Daarin is elk gestileerd vertellen verdwenen en maakt plaats voor losse zinsneden en gedachteflarden en een reeks terugkerende motieven die elkaar afwisselen als in een perpetuum mobile. De chaos van de werkelijkheid weerspiegelt zich hier in de heterogeniteit van een taal waarin zelfs reclameteksten en fragmenten uit kranten worden opgenomen. In een *special* over de jaren zestig van het tijdschrift *Raster* (1981) omschrijft Vogelaar deze inbreuk op het traditionele vertellen als volgt: ‘In een tekst valt bijvoorbeeld de hiërarchie tussen plat en hoogliterair weg, tussen fictie en denken in begrippen. Alles wordt oppervlakte, stijl valt uiteen in stijlen en tekstsoorten, betekenis wordt polyfoon, het sprekend subject vermenigvuldigt zich. Simultaniteit is een kernbegrip’.

Met dit complex van ideeën neemt Vogelaar afstand van de negentiende-eeuwse roman, het model van de klassieke roman dat W.F. Hermans inmiddels tot norm had verheven en waarmee hij succes boekte, en blijft hij onverminderd op zoek naar strategieën om aan de literatuur haar reflecterende en revolterende functie terug te geven. Behalve het werk van de eerder genoemde auteurs is voor hem het gedachtegoed van onder andere Adorno, Benjamin, Barthes en Foucault een aanknopingspunt. In zijn literaire activiteiten werkt hij voort op hun veronderstelling dat in de moderne kunst aanwijzingen zijn te vinden voor de wijze waarop mensen de veranderingen in de moderne samenleving ondergaan. Voor hen was de literatuur in de eerste plaats een vrijplaats waar het protest tegen de toenemende disciplinering van het maatschappelijke en individuele leven werd belichaamd. Een rol die lijnrecht staat tegenover die van de gestaag oprukkende cultuurindustrie, waarin, aldus Adorno, de productie van de verbeelding uitsluitend nog wordt gemodelleerd naar wat al eerder een commercieel succes was geweest. In die lijn omschreef hij destijds de taak van de schrijver als: ‘werken aan de bevrijding van dwingende burgerlike vormen en vooroordelen, aan de vernietiging van het burgerlike zelfbewustzijn dat zijn neerslag vindt in alle vor-

men van taalgebruik, ook in de literaire retoriek.'

Achteraf gezien beschouwt Vogelaar de periode waarin hij zijn eerste werk publiceerde vooral als een 'opruimingstijd', als een 'bevrijding van de artistieke roman' en tevens als een 'afscheid van één avant-gardeprogramma dat pretendeerde te concurreren met de officiële kunst.'

Opsluiting

Vogelaars' experimenteren op het kruispunt van talen, taalhandelingen en taalpraktijken is er al vanaf zijn poëziebundel *Parterre, en van glas*. Daarin introduceerde hij tevens de voor de thematiek van zijn vroege werk zo belangrijke figuur Jonas, die uiteraard herinneringen oproept aan de bijbelse Jonas maar daar zeker niet mee samenvalt. Jonas verandert bij Vogelaar in een ambivalent personage waarvan de contouren zichtbaar worden in het aan een dichtregel van Beckett ontleende motto, 'Regardant par mon hublot dans un espace pantin sans voix parmi les voix enfermées avec moi'.

Het Jonasverhaal is het relaas over de man die zich onttrekt aan de opdracht om de heidense stad Ninive tot boete op te roepen, zich inscheept en zich tijdens een storm, berouwvol om zijn gemaakte fout, overboord laat gooien. Hij wordt opgeslokt door een walvis die hem na drie dagen weer op het droge uitspuwt, zodat hij alsnog zijn boodschap kan overbrengen en de stad tot zijn eigen verrassing van onheil gespaard blijft. Het verhaal wordt in de traditionele exegese uitgelegd als een bekering van Jonas. Ook bij Vogelaar gaat het in de eerste plaats om de omslag die er in Jonas plaatsvindt, maar anders dan op de bekering legt Vogelaar het accent op het *proces* van omkering. De naam Jonas komt te staan voor opsluiting in een ruimte, een betekenisvolle afwezigheid die zich in alle mogelijke varianten kan voordoen. Zo verbeeldt het gedicht *jonas* de opsluiting in de baarmoeder die tegelijk bescherming biedt en verstikkend werkt. Belangrijk is dat de held wordt gered door zijn schijndood. De ruimte is derhalve een plaats waarnaar men moet terugkeren om volledig te kunnen veranderen. Alle personages die vervolgens met hem worden geassocieerd ondernemen pogingen om zich uit hun isolement te bevrijden, maar verlangen er al evenzeer naar te verdwijnen en op die manier te ontkomen aan een identiteit die hen door anderen wordt opgelegd.

Het dilemma van inkeer of uittrede dat parallel loopt met aanwezigheid of afwezigheid, identiteit en niet-identiteit waarin steeds sprake is van een heen en weer, krijgt op allerlei manieren gestalte. In de verschillende prozastukken van de bundel *De komende en gaande man*, waarin het over figuren gaat die buiten hun grenzen treden om aan de hen bedreigende omgeving het hoofd te bieden, is Jonas opnieuw een centrale figuur. Zo wordt in het ver

haal ‘Dode zee’ een relatie tussen twee broers uitgewerkt. Een van beide broers heeft zich al vanaf het begin in een bunker verschanst, in de hoop verteerd te worden door een zeemonster ‘met lange slierten haar, open monden ook, waar wel zijn hele hoofd in past, die op hem zuigen, hem verteren met melkachtig speeksel.’ Het gegeven van de opsluiting en een verlangen om te worden opgeslokt bepaalt ook het verhaal ‘Stille getuigen’, waarin de hoofdpersoon is ontvoerd of denkt te zijn ontvoerd, want wie slachtoffer is of schuldige is in dit verhaal en alle andere in de verhalenbundel nooit duidelijk. De kamer waarin hij zich bevindt, een torenkamer of een bunker, vergelijkt hij met de moederbuik. Het lichaam van een oude vrouw in wier gezelschap hij zit opgesloten, stelt hij zich voor als de schuilplaats waarin hij zou willen verdwijnen. En in het raadselachtige ‘Seth’ combineert Vogelaar het Jonasmotief met de Egyptische Osiris-mythe, het verhaal over Seth die zijn broer verleidt om in een sarcofaag - hier een glazen kist - te gaan liggen, waarna hij die sluit en in de Nijl laat verdwijnen.

De komende en gaande man

Binnen en buiten

Die twee-eenheid met een claustrofobisch en tegelijk bevrijdend element tekent al evenzeer de roman *Anatomie van een glasachtig lichaam* waarin opnieuw een transformatie van het Jonasmotief aanwezig is. Hoofdrolspeelster in het boek is de jonge vrouw Hilde die de handicap heeft dat ze aan één oog blind is. Ze bewoont met haar invalide grootmoeder een vervallen huis, een onderkomen waarin ze zich tevens verschanst tegen de buitenwereld. Zij leeft in een situatie die ze zelf heeft gecreëerd: ze bespiedt de wereld door een glazen ruit, waarin zij ook zichzelf weerspiegeld ziet. Binnen en buiten vallen in het boek voortdurend met elkaar samen: ‘Ze zuigt

alles wat buiten haar is in zich op, ze kan er niets meer tegen doen - en in 't halfdonker neemt ze steeds onduideliker vormen aan, zodat ze op 'n gegeven moment geen besef meer heeft waar zij ergens ophoudt / waar buiten begint'.

De roman wordt vanuit het oogpunt van Hilde gepresenteerd, en wel zo dat niet duidelijk is of wat zij waarneemt al is gebeurd of nog staat te gebeuren. Evenmin valt uit het verhaal op te maken of er een binnen- dan wel een buitenwereld wordt opgevoerd. Alles speelt zich af in haar 'glasachtig lichaam', in dat ene oog van de figuur die de verschillende teksten als een soort intermediair bij elkaar houdt waardoor het in feite in het boek niet over haar gaat, maar om het proces van waarneming.

De vormgeving van het boek, met zijn tegendraadse nummering van hoofdstukken, versterkt de onzekerheid omtrent het perspectief van de blik nog eens extra. In de eerste regels staat Hilde voor het raam en kijkt naar buiten. Negen hoofdstukken verder - de lezer is dan weer terug bij het begin - eindigt de epiloog met het antwoord op de vraag die in de eerste regels onbeant-woord bleef: 'en is alles open?' Weer staat ze met haar gezicht voor het raam: 'Ze kijkt naar buiten, maar ziet niets.' Begin en eind worden met elkaar verknoopt als in een lus. Na de dubbele punt volgt een witte bladzijde, en eenmaal hier aangekomen kun je zeggen dat je weer bij nul bent en kan de roman opnieuw beginnen. Naar een conclusie wordt hier niet toegewerkt, wel naar een afloop die mogelijk het begin is van weer iets nieuws.

Gedaanteveranderingen en rolverwisselingen

Met zijn roman *Vijand gevraagd* verandert Vogelaar van compositie. In het ensceneren van het verhaal neemt hij afscheid van het simultaan vertellen en ontwikkelt daarvoor in de plaats een polymorfe gelijktijdigheid: er treden meerdere vertellers op met ieder hun eigen idioom. Er ontstaat een meertaligheid die geen hiërarchie meer kent. Waren eerder de verschillende tekstdelen altijd gericht op het centrale gegeven, op een centrum, nu verdwijnt dat geheel om plaats te maken voor een constructie van mobiliteit vol omke-rings- en spiegeleffecten.

De roman *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* is een niet-aflatend spel met de mogelijkheden daarvan. De personages zijn voortdurend onderhevig aan gedaanteveranderingen en rolverwisselingen: degene die onopgemerkt een ander gadeslaat, wordt zonder dat hij het merkt zelf geob-serveerd; wie van iets wordt verdacht, dient zelf meteen een aanklacht in; de moordenaar wordt het slachtoffer en omgekeerd. In razendsnelle perspectiefwisselingen, zich herhalende en in elkaar spiegelende gebeurtenissen en een onverwachte ommekeer in de intrige komt het belangrijkste thema aan

de orde, dat van de machtsverhoudingen. Hoe willekeurig die kunnen zijn, zal Vogelaar later in een verhaal uit de bundel *Het heeft geen naam* nog eens op groteske wijze demonstreren met behulp van een situatie die aan de komische films van Stan Laurel en Oliver Hardy doet denken en minstens even sterk op de lachspieren werkt. Hierin wordt een duo in de schijnwerpers gezet waarvan de éne zich elke dag opwerpt als overheerser van de andere. Afwisselend nemen ze de rol van onderdrukker en onderdrukte aan, een rolverdeling die bij toeval wordt bepaald, afhankelijk van het gegeven wie die dag het eerst is opgestaan.

Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval heet een ‘misdaadroman’ te zijn. Hij is opgebouwd uit verschillende tekstsoorten, elk met hun eigen typografie (romein, *cursief*, **vetgedrukt** en KAPITAAL) die in hun mobiliteit een complexe en gecompliceerde verhouding met elkaar aangaan. Voor zover er een aanknopingspunt is, kan ik waarschijnlijk het best beginnen bij het verhaal over Clemens. Deze achttienjarige dorpsjongen wordt door de oudere Al naar de stad gelokt om daar voor een ‘misdadige organisatie’ het doen en laten na te gaan van de directeur van een farmaceutische fabriek, een zekere Omentes, een vroegere vriend van Al die moet worden geliquideerd. Maar wie wat doet, is na verloop van tijd allerminst duidelijk.

Het spel met verschillende uitmonsteringen en alibi's neemt al snel bizarre vormen aan. De verwarring die Clemens in de labyrintische stad bevangt, slaat over op de lezer die hopeloos en hulpeloos een uitweg zoekt in een vertelling waarvan de talloze verhaallijnen geraffineerd in elkaar overlopen: ‘één ding beviel mij niet, dat ik de straten op vele plaatsen doorbroken zag, zodat soms de ene in de andere overging, en dit scheen mij een zeker bewijs, dat men gemakkelijk in de war zou kunnen raken en verdwalen.’

De wereld die wordt geconstrueerd blijkt er een waarvan de betekenis van objecten en gebeurtenissen en zelfs de samenhang daartussen tot het einde toe ondoorzichtig blijft. Geen schrijftechnisch middel laat Vogelaar onbenut om de lezer om de tuin te leiden. In *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* drijft Vogelaar meer dan ooit het ondermijnen van elke realistische leeswijze op de spits. De spanning van het verhaal wordt ten slotte volledig overgebracht naar de tekst. Wat er in dit boek gebeurt, kan nog steeds gelden als een onweerstaanbare poging tot grensverlegging in de moderne literatuur.

In een van de motto's voorin het boek, ontleend aan Jurgis Baltrusaitis, wordt de roman in verband gebracht met de anamorfose, en daarmee met een vertekening van de werkelijkheid waarin de contouren van het beeld buiten zichzelf worden geprojecteerd. De anamorfose keert de elementen en principes van de beeldvorming om. Dat geldt ook voor de roman. Die kan pas betekenis krijgen wanneer je hem meeredenerend leest, lijkt Vogelaar te

suggereren. De verworven inzichten moeten worden toegepast en de lezer zal de tekst naar zijn eigen hand moeten zetten. In de honger naar betekenisgeving is er over het algemeen steeds het gevaar in een metaforische val te trappen, of anders gezegd, onkritisch opgeslokt te worden door de verbeelding van de schrijver. Voor dat soort amusement ruimde Vogelaar geen plaats in, al is dit vroege werk vaak zeer amusant. Hij zet je daarin als lezer voortdurend op het verkeerde been, laat je steeds weer gedaanteveranderingen ondergaan. Dat is, ook jaren later en ontdaan van alle mitsen en maren die er bij zijn vormexperimenten zijn te plaatsen, nog steeds de grote betekenis ervan. Maar de goede verstaander weet ook als geen ander dat er in de literatuur nooit iets verloren gaat. Wat verdwenen leek, keert altijd weer terug.

Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap in Amsterdam.

Jacq Vogelaar
Gedichten

Een opening is ook een begin

Herzie het oor in het woord
wanneer het de duiker ontsnapt
waardoor hij lek raakt: dit denkt hij
meegevend als water om vorm vragend

Herover het woord op het gehoor
het ongehoorde slik het en sluit je
af: plak de envelop dicht, verheel het gat
een blinddoek verhindert dat je vals wordt

Laat je toch niets voorschrijven, overhoor
wat je daar hebt geschreven, blind en simultaan
als gedachterimpels in een glaspias - hoor het breken
van het ijs waar haar voorhoofd een ster slaat

Als nergens overal is, zoals men zegt, en je bent
nergens, hoe peil je dan het diepe onder je voeten
de donkere kerte die aan je zuigt
waar je uit put zolang je niet zinkt

I-grec

Het sluipende moment
    waarop twee stromen samenkomen
het moet te zien geweest zijn, tergend
    hoe twee rivieren elkaar tijden lang beslopen
geplooid in hun vallei
    of valse vouw in de huid

Hoe voor het schrift uit, bij wijze van
    voorbeeld de V op punt X een teken zette
en uitliep op een Ypsilon
    vogel die plat voor dood gelegen
een eeuwigheid later opvloog

Wie het zag zal ook getuige geweest zijn
    hoe een mol de Amiata baarde
waar een nazaat van Herakles tot zichzelf gekomen
  op een tweesprong als een man die in lopend schrift
uit onwetendheid de diluviale beslissing overdoet

Knoop zoekt touw

De gedachte als knoop zien

Niet elke knoop in de eindeloze zin
die kronkelend door het lijf glijdt
van buik naar hoofd van binnen
naar buiten en omgekeerd - er is op deze reis
door de ingewanden geen verkeerde aansluiting
alleen een onderstroming voor een zin
die kruipt waar hij die zij is niet gaan kan - nee
niet elk knooppunt is een gedachte;

ook niet de gedachte des knoops zelve
is het touw dat over zichzelf als strop of feestlint nadenkt;

is de knoop niet het touw hoe kort ook
is de gedachte geen zin in de knoop
is de gedachte niet de zin in zichzelf gekeerd
in een eindeloze omweg niet de zin zonder punt
zelfs geen opstopping van woorden, een koliek;

in zijn afkeer van het touw is hij als de bochel

van het touw is de gedachte
verknoping van twee eindjes of twee wortels
onzichtbare speling der natuur in het beeld
kortsluiting die niets om het lijf heeft
oversprong vonk versmelting soms
uitzinnig tot de zoveelste macht

Voorspelen

Tegen mijn aard in zit ik gehurkt of de benen gekruist
op het steenharde zand en lees de wolken die gezichten trekken
tegen mijn ellips, zo noem ik mijn eiland tegenover anderen: eclips

Als er op de denkbeeldige lijn waar de wereld horizon gecalqueerd heeft
boten schrijfbewegingen maken die ze niet maken, ze tekenen
een verliespost: we zijn je kwijt en je hebt erom gevraagd - streep eronder

Opvarenden kenden alleen de stad en wisten dat wij hier gelukkig waren
dat wisten zij beter dan wij, en wij waren ik en nog een ander
die geen naam mag hebben, eentje zonder lippen maar met een feilloze ruiker

Wat zich in mijn darmen afspeelt, ziet iedereen om zich heen
in mijn hoofd staat het sein op: meer dan de helft voorbij -
steek je kin naar voren, dansschoenen aan, wie niet weg is...

Ik bespring mijn schaduw, mooie stamboom wordt dat
mijn linkerhand weigert dienst, voor spiegels ben ik te oud
en van gemompel maakt de wind zich meester - o daar

Ron Elshout
Afschrijven
Over *Inktvraat* van Jacq Vogelaar

Voor Priscilla en Rachel

Bijna halverwege *Inktvraat*, de in 1998 verschenen bundel gedichten van Jacq Vogelaar, staat het gedicht ‘Halfweg’:

> Als de zinnen niet meer willen zo gezegd
>
> Of als één zin - een die buiten ons weten
> de hele reis al heeft doorgemaakt, tot het bittere eind,
>
> Het was geen bestemming maar een val, en terug,
> zo'n reis waar iemand behouden maar onherroepelijk van thuiskomt
> waarna niets meer hetzelfde is maar onveranderd doorgaat -
>
> Al na anderhalve regel afslaat of op zichzelf terugvalt,
> bokkig stopt, erbij gaat liggen, rillend, hijgend
> tong uit de bek, valse blik in de gele ogen: laat me
> alleen, en hij klapt zelf de kaken dicht
>
> Het kan al ontsporen met een woord, dat ene, een naam
>
> Waar een letter uitvalt als een spiegel van de wand
> en de kamer wordt op slag een vreemde, goed voor één nacht,
> alleen geschikt voor een doorgaande reiziger, voor niemand

In onafgemaakte, bijna ongrammaticale zinnen staat hier: de taal van de dichter - ik sla de tussenzin in de tweede en derde strofe even over - wil niet meer, krijgt dierlijke trekken en doet er het zwijgen toe. De vertrouwde wereld raakt vervreemd en is alleen geschikt voor een doorgaande reiziger, die op eerste gezicht gelijkgeschakeld lijkt te worden met ‘niemand’. ‘Doorgaande’ wordt hier van zijn gebruikelijke betekenis in deze combinatie ontheven en krijgt zijn oorspronkelijke betekenis terug: er zit voor deze reiziger niet anders op, hij moet dóórgaan. ‘Niemand’ zou echter ook een ander kunnen zijn die in die kamer gehuisd heeft, ‘niemand’ als letterlijke ontkenning van ‘iemand.’

De tussenzin, die te lezen is als een lange bijvoeglijke bepaling bij ‘één zin’, heeft het over ‘de hele reis’, ‘tot het bittere eind’, zet een ‘bestemming’ om in het meerduidige ‘val’ (= het vallen, ondergang, maar ook: de valstrik) en heeft het over een thuiskomst die niets hetzelfde laat, terwijl de reis onveranderd doorgaat.

In de vierde strofe wordt beschreven wat in het begin van het gedicht gebeurt: het gedicht ontspoort inderdaad ‘al na anderhalve regel’. Zowel in het gedicht, als in de reis, als in de kamer is sprake van hevige ontregeling die al kan ontstaan ‘met een woord, dat ene, een naam’. Gedicht, reis en kamer vallen samen. Het motief van de reis en de doorgaande reiziger wekt de indruk dat het gedicht een uitsnede is uit een levensweg. Dichter, gedicht en leven raken in ongerede.

Het beeld van een tocht wordt al in het eerste gedicht van de bundel, ‘Post’, geïntroduceerd. Het woord ‘vertrek’ valt in al zijn ambiguïteit en dan volgt deze strofe:

> Als ik omkeer zie ik midden in de ruimte
> een deur
> op zichzelf gesteld
> zonder wand
> doorgang alleen maar doorgang
> wie er onderdoor gaat blijft hier
> wie binnenkomt blijft buiten
> hier spreekt hij van daar
> en daar spreekt hij van hier

Ook in deze regels speelt een belangrijke dubbelzinnigheid een rol: er onderdoor gaan heeft zowel de betekenis ‘langs de onderkant door iets heen gaan’ als ‘onder te zware druk bezwijken’ en vooral de laatste moet gezien worden, want wie onder de druk bezwijkt, blijft hier en komt nergens. Daarom valt in de laatste strofe van dit gedicht de beslissing: ‘en de stap is gezet’. Waarom ‘op slag van het gebogen hoofd’, zoals hij schrijft? Pas bij het lezen van de hele bundel blijkt welk een omineuze betekenis de wisselwerking tussen ‘hier’ en ‘daar’ in zich bergt.

‘Deze deur die geen deur is’ is natuurlijk niet ‘werkelijk’. Hij moet één van *the doors of perception* (Aldous Huxley) zijn en is onder meer op te vatten als een metafoor voor de poëzie die ‘een tweede leven’ biedt, zoals in het gedicht ook staat. De dichter zet dat tweede leven tussen aanhalingstekens alsof hij daar zelf maar een gering geloof aan hecht. De bundel biedt ‘een levensweg’, maar *in poëzie*. In het gedicht ‘Droom van de rechte weg’, waarin het een open vraag blijft of ‘droom’ als zelfstandig naamwoord of als wanhopige

gebiedende wijs gelezen moet worden (allebei natuurlijk), blijkt de herinnering aan ‘de weg’ gecorrumpeerd: ‘Als ik omkijk wordt de rechte weg krom / en wat staat als een huis valt om’. ‘Een afgelegde weg nog eens gaan’ betekent: ‘elke stap die je zet ernaast / of al begaan overgedaan’. De rechte weg wordt gekoppeld aan ‘proza dat als water / altijd doorgang vindt’ en op dat moment moet de lezer zich ‘Onder stenen’ herinneren, want daarin bleek de rivier drooggevallen: ‘de stroom is niet meer / dan een leikleurig onbegaanbaar pad.’ Opnieuw doet de taal zijn werk optimaal. Het enjambement in het laatste citaat is zeer functioneel. Natuurlijk staat er gewoon: ‘is niet meer dan’, maar het afbreken van de regel legt het volle accent op ‘is niet meer’ - alweer zo'n onheilspellende formulering.

‘Onder stenen’ begón met regels waar het volle leven vanaf spatte:

> Ik zag je bellen blazen op het terras in Mirtos
> ik zag je in Bali gekroond met walkman
> op hoge benen bozig tussen mij en de zee langs sjezen
> water droop van je kortvleugelige schouderbladen

Na de beschrijving van de drooggevallen rivier eindigt het gedicht met deze strofe:

> De weg het leven
> om het even ik blijf
> zonder stem te midden van stenen
> die voor mij zwijgen zoals jij
> hier dat daar kan zijn
> waar ik niet hoor waar niemand hoort

Te midden van de droge bedding is alles voor de ‘ik’ volkomen indifferent geworden, zo lijkt het, maar andermaal zet Vogelaar de zinnen op spanning. Het enjambement aan het eind van de tweede regel hakt de formulering ‘ik blijf zonder stem’ effectief in tweeën, waardoor in ‘ik blijf’ een onverwacht krachtig protest doorklinkt. Toch is ook dat verzet niet van dubbelzinnigheid ontbloot als men het afzet tegen de beweging die in ‘Post’ en ‘Halfweg’ juist als noodzakelijk werd gezien. Voorts is er de apokoinou-constructie met ‘hier’, dat immers een functie heeft in de zin ‘hier dat daar kan zijn’, maar dat evengoed te verbinden is met de regel erboven: ‘zwijgen zoals jij hier’. In dat geval is ‘hier’ te interpreteren als het leven en die opvatting maakt ‘ik blijf’ begrijpelijk. Daarmee is glashelder dat ‘daar’ ‘waar ik niet hoor en waar niemand hoort’ het gebied van de dood moet betreffen. Het werkwoord horen moet natuurlijk in verband gebracht worden met het eer-

der genoemde zwijgen en laat zich in eerste instantie gemakkelijk begrijpen als ‘het vermogen te horen’, maar dat de betekenis ‘passen’, ‘ergens (niet) thuishoren’ een minstens zo belangrijke rol speelt is evident.

Een woord, dat ene, een naam

Wat is er gebeurd, waardoor het leven niet meer stroomde, de rivier droogviel en er slechts een onbegaanbaar pad overbleef? Welk woord (dat ene), welke naam kan een gedicht en het leven doen ontsporen? Welke ‘iemand’ is ‘niemand’ geworden - zó, dat de ‘ik’ nog slechts over zichzelf als onvolledig kan denken: ‘Je bent maar half wie je bent / als iemand die in niemand zijn evenbeeld heeft’?

De bundel bestaat uit een achttal afdelingen die rond bepaalde motieven zijn geordend en waarvan de tweede, derde en vierde voor een deel eerder bij uitgeverij Herik verschenen onder de titel *Klaaglied om Ka*. Deze delen heten: ‘Namens de naam’, ‘In het teken van de steen’ en ‘Het verkeerde huis’. Uit de gedichten blijkt dat ‘Ka’ Klaar (Klara) heette en dat ‘Ka’ vooral gelezen moet worden als de fonetische weergave van de eerste letter van haar naam: ‘voor het gehoor / bleef de hoofdletter nog aan de naam gelijk’. Alles draait om het verlies van de dochter. De thuiskomst, het leven dat niet meer hetzelfde is maar onveranderd doorgaat, de samenhang tussen hier (het leven) en daar (de dood), voegen zich in dit perspectief: ‘de een (daar) zou altijd als de ander (hier) terugkeren / en mij bijblijven’.

In de aangrijpende afdeling ‘Namens de naam’ wordt het verdwijnen van Klaar in taal omspeeld. De titel van een tweeluik luidt: ‘De naam afgespeld’, in de eerste regel daarvan wordt haar naam gepresenteerd met een veelzeg-gende verleden tijd: ‘Klaar was haar naam’. In de slotstrofe van dat gedicht staat: ‘In de naam spelde onheil een andere naam / van tweeën een stem in steen’. Elders wordt haar naam ‘afgedaan’, ‘verworpen’ en ‘verdonkeremaande’ genoemd. ‘Klara, een monoloog’ is volgens een aantekening achter in de bundel een gedicht naar aanleiding van een monoloog die Vogelaar schreef ‘op verzoek van Ank van der Moer, die het stuk vervolgens onder de zelfbedachte titel “Knopen”; op de planken bracht.’ Zo nuchter en neutraal staat het er daadwerkelijk, maar in het gedicht krijgen de gebeurtenissen een verschrikkelijke, voorspellende werking. De eerste regel, ‘Haar naam was al vergeven’, speelt een talig spel met het laatste woord. Natuurlijk speelt de betekenis ‘uitdelen’ zijn gewone rol, maar daardoorheen dringt zich de betekenis Vergiftigen’ op en dat is wat de ‘schorre moeder Courage’ deed, toen ze in haar ‘alleenspraak alle zinnen opblies’ (alweer zo'n woord met een dubbele betekenis): ‘Ze raspte haar keel schrapte de naam’. De laatste drie woorden staan bijna verborgen midden in het gedicht, midden in een regel, maar ze

maken er natuurlijk wel de huiveringwekkend kern van uit.

In dezelfde afdeling staat het drieluik ‘Geen dag zonder regel’. Vogelaar heeft niet alleen een goed ontwikkeld gevoel voor homonymie, hij weet ook feilloos de zinnetjes te vinden die men in het dagelijks leven zonder nadenken gebruikt, maar die in gedichten met deze thematiek een veel zwaardere betekenis met zich mee slepen. Zo begint het eerste gedicht van het kleine reeksje met: ‘Uit mijn ogen zeg ik [...]’. Een zinnetje dat een boze vader zijn dochter wellicht gemakkelijk eens toegeroepen zal hebben zonder de wérkelijke betekenis te beseffen. In de tweede strofe maakt Jacq Vogelaar een onderscheid tussen ‘weg’ en ‘dood’, omdat ‘de schim van wie zij was’ ‘elke keer weer / elke keer anders’ terugkeert. De ‘werkelijke’ ‘zij’ is niet meer te zien, het is slechts ‘de schim van wie zij was’ die steeds terugkeert. Het gedicht roept via het woord ‘schim’ de gestalte van Orfeus op, die in de onderhavige situatie een goede dienst zou kunnen bewijzen. Maar al in de eerste strofe bleek dat ook deze Orfeus tot mislukken gedoemd is: ‘zij laat zich niet zien of mijn woorden zijn blind’. Aan het slot blijkt tevens dat de ‘ik’ haar niet zoekt, maar dat ‘zij’, althans haar schim, zich als het ware opdringt. Eigenlijk zou ‘ik’ de zich opdringende schim wel kwijt willen, want Vogelaar draait in de laatste regel de intentie van een clichématige zegswijze om:

I

Uit mijn ogen zeg ik jij bent niet te zien
het voegwoord blijft ons bespaard
zij laat zich niet zien of mijn woorden zijn blind

Weg is anders dan dood
zichzelf niet
het is en is het nog eens
dodeloos
elke keer weer
elke keer anders

Keert zij terug als op afroep
zo ik de schim van wie zij was
uit het oog ook uit het hart wil

In het tweede gedicht herneemt Vogelaar zowel het motief van het zien als het Orfeusmotief:

II

Moet er een dode worden opgeroepen
dan speelt de dichter Orfeus
tragisch een op een

Als dit een lied moet verbeelden
zijn het strafregels die ik schrijf
duizend keer per vers de ademloze
echo: Ka lief, zie ik je weer

Orfeus' poëzie is niet in staat de dode op te roepen, hooguit, zo weten we uit het vorige gedicht, verschijnt er ‘een schim’. Al in het eerste gedicht, ‘Post’, stond dat wie de deur van de poëzie doorgaat, binnenkomt én buiten blijft. De gemankeerde zanger schrijft dan ook geen ‘lied’, maar ‘strafregels’. Het gedicht eindigt met een zin zonder vraagteken, waardoor deze te lezen is als wensvraag én als vaststelling.

Het derde gedicht uit de reeks komt terug op de straf(regels) en behelst een redenering die neerkomt op: het eindeloos schrijven van gedichten zou tot doorhalen van de naam moeten leiden, maar doordat het ‘doorhalen’ zowel met schrijven als met ‘de draad’ verbonden wordt krijgt het een dubbele betekenis. Niet alleen speelt de gewenste betekenis ‘doorstrepen’ een rol, ‘de draad’ roept ook de betekenis ‘doorheen trekken’ op. De gedichten schrappen de naam niet, maar vlechten deze als een rode draad door de woorden. Het - in het schrijven gezochte - bezweren zou moeten leiden tot het weren van de naam. Het vergeten van de naam zou de verlossing van de straf moeten zijn, maar het schrijven zelf is nu juist ‘de straf’ die de naam telkenmale oproept. Het gedicht dat moet doen vergeten, doet het tegenovergestelde. Het snijdt diep in eigen vlees:

III

Als herhalen de draad is die van binnen verdwaald
tot doorhalen leidt van de verworpen naam
die het schrijven aan twee kanten snijdt
is dan weren de inzet van bezweren
en vergeten verlossing van de straf herzien

Anders is het keervers het mes dat zich tegen je keert
- nooit zie ik je weer

Het zijn gedichten die zich afvragen ‘Hoe meet je verlies / waar tekort de maat van alles is’ van een dichter voor wie geldt: ‘Gemis werd hem een achtste zintuig.’

Ka

In de aantekening die verwijst naar de uitgave van *Klaaglied om Ka* vermeldt Jacq Vogelaar dat hij in die bundel als motto een citaat van Borges uit *Het boek van de denkbeeldige wezens* opgenomen heeft. Dat motto luidde: ‘De oude Egyptenaren geloofden dat de Dubbelganger, de Ka, iemands exacte evenbeeld was, met dezelfde manier van lopen en dezelfde kleren. Niet alleen mensen, maar ook goden en beesten, stenen en bomen, stoelen en messen hadden hun Ka, die onzichtbaar was, behalve voor bepaalde priesters die de Dubbelgangers van de goden konden zien die hun de kennis van vervlogen en toekomstige dingen deelachtig maakten.’ Dit motto verheldert het dubbelgangersmotief dat in verschillende gedichten voorkomt.

Ka verwijst naar Klaar en sommige gedichten maken haar bijna voelbaar afwezig. Ik ken maar weinig poëzie waarin het woord ‘niemand’ zó concreet de afwezigheid van iemand aanblaast. In ‘Hoor de onzichtbare’ lezen we:

> Loop je de heuvel op
> hoor je naast je stappen
> als je stilstaat stokt andermans adem
> niemand begeleidt je

De *t* achter de persoonvorm wijst er op dat ‘niemand’ hier onderwerp van de laatste regel is! De vierde strofe van dit gedicht luidt: ‘Je bent maar half wie je bent / als iemand die in niemand zijn evenbeeld heeft’. De dubbelganger en Klara vallen samen.

In verschillende gedichten komen spiegelingen en schaduwen voor. In de rolverdeling, zoals die in ‘Gesneden letter’ voorgesteld wordt, zijn zij figuren die elkaar aanvullen, samenvallen, uiteenvallen en uiteindelijk elkaars figuranten worden. Ka komt voor in relatie met woorden en beelden die haar presenteren als een hoger wezen. Gezien de betekenis ‘helder’ die aan haar naam kleeft, is het vanzelfsprekend dat ze geassocieerd wordt met water, zoals in ‘Onder stenen’. In het gedicht ‘Wat eraan voorafging’ hangt zij samen met zweven, terwijl de ‘ik’ niet meer dan droesem zou zijn. ‘Hier’ en ‘daar’ verkeren zo in definitief gescheiden ‘hoog’ en ‘laag’. Het is geen wonder dat de scheiding soms beschreven wordt als een amputatie (snijden), het is alsof de ‘ik’ zich voorgoed gescheiden weet van zijn betere helft.

Uitvluchten

Zoals gezegd bestaat de bundel uit acht rond verschillende motieven geordende afdelingen. Het is welhaast onmogelijk de andere gedichten te lezen zónder dat de gedichten over Ka hun invloed uitoefenen. De ‘ik’ zou Ka wel eens uit het hart willen bannen, terwijl zij zich in elk gedicht manifesteert en dat geldt ook voor de lezer. De hele bundel is, de titel incluis, doortrokken van verlies en vergankelijkheid. Ook in een afdeling die geheel gewijd lijkt aan het leven in en met de natuur en daarom een vlucht lijkt uit de wereld die door Ka beïnvloed wordt, blijkt de dood niet buiten de deur (!) te houden: rottend fruit, een mestkever ten prooi aan de trekvogel, een muziekstuk dat half afgemaakt blijft, een grijze wesp eet een bidsprinkhaan leeg, de mieren nemen de rest voor hun rekening en een schrijnend ‘Liedje’:

> Hij had 'n vogeltje zonder kooi
> het begon als vis in zijn hoofd
> daarna vloog het vrij rond in z'n huis
> het at van zijn tong en sliep in zijn oor
>
> Op 'n dag is het vogeltje gevlogen
> als was zijn huis een kooi
> waar het is weet hij niet
> waar het heen ging wil hij niet weten
>
> Sindsdien heeft hij z'n vogeltje in z'n hoofd
> dat er niet is dat niet vliegt
> gezongen heeft het nooit
>
> Als hij aan zijn oogjes denkt ziet hij arendsogen
> het pronte nekje kaalt tot flessenlikker van een gier
> klemvaste gouden pootjes groeien uit tot klauwen
> en met z'n vleugels slaat hij het hele huis aan puin

Het beeld van de uitvliegende vogel brengt Ka teweeg, het ‘vogeltje in z'n hoofd / dat er niet is’ vertoont te veel overeenkomst met de aanwezige afwezigheid van Ka om over het hoofd te zien. De laatste strofe laat zien hoe veel groter en agressiever de afwezigheid is dan de aanwezigheid van weleer.

Verlaten blijft zij bij mij

Al in het eerste gedicht van *Inktvraat* maakt de dichter tamelijk onomwon-

den zijn twijfels kenbaar omtrent de orfische krachten van zijn gedichten. Over de deur (van de poëzie) schrijft hij dat wie binnenkomt buiten blijft, iets concreets kan er niet door en het tweede leven dat hij voor de verscheiden Ka voor ogen heeft, staat tussen malicieuze aanhalingstekens. Daar gelooft hij blijkbaar zelf niet in. Terugkijken op de afgelegde weg - het leven van of met Ka - maakt deze krom en onoverzichtelijk en elke stap die opnieuw gepoogd wordt te zetten is ‘ernaast’ of geeft slechts het gevoel iets over te doen, bleek uit ‘Droom van de rechte weg’. Ook de ‘ik’ en Ka weer samenbrengen behoort tot de onmogelijkheden. Uit ‘Gesneden letter’ bleek dat ‘de een (daar) altijd als de ander (hier) [zou] terugkeren/ en mij bijblijven’. Verder dan het oproepen van een het leven en de poëzie ontregelende ‘schim’ komt het echter niet. Smalend over pogingen het leven in kunst te imiteren merkt de dichter in ‘Meisje van klei’ op: ‘Blijft van herhalen alleen het malen / blijft van het beeld alleen de mal’. En wat voor het beeld van klei geldt, gaat ook op voor het gedicht: het bevat niet meer dan een afgietsel van de werkelijkheid. Aansluitend bij dit beeld vergelijkt de dichter zijn woorden met ‘niet meer dan scherven’. De titel van de bundel, die duidt op de papierverwoestende werking van bepaalde inktsoorten, waardoor de inkt uitloopt, verkleurt, doorslaat en uiteindelijk zelfs gaten in het papier veroorzaakt, ligt in deze lijn en maakt duidelijk dat zelfs Ka's tweede leven in deze poëzie niet zal beklijven. Het is duidelijk dat de dichter het echec van zijn dichterlijke pogingen ten volle belijdt.

Het *doel* van de gedichten mag dan - in en buiten de gedichten - niet haalbaar te zijn, dat zegt weinig over de kwaliteit van Vogelaars poëzie. Integendeel, Jacq Vogelaar buit de mogelijkheden van de taal enorm uit en dat leidt tot een zeer intens taalgebruik waarin homonymie, vruchtbare enjambementen, paradoxen en apokoinouconstructies tot een grote concentratie voeren. Deze concentratie deelt zich mee aan de hele bundel, doordat er middels allerlei motieven dwarsverbanden te vinden zijn die de inhoud alle ruimte geven en gedichten elkaar nuanceren, verhelderen en versterken. De dichter vindt dat hij eindeloos rondjes rent in zijn herinnering en dat hij nu het afschrijven is begonnen met zijn mond vol (!) staat - deze poëzie over onherstelbaar verlies geeft geen doekjes voor het bloeden, biedt geen troost, maar maakt het verlies bladzijde na bladzijde voelbaar. Ka afschrijven is in alle betekenissen van het woord - en het woordenboek geeft: afboeken, afzeggen, opgeven, vergeten, kopiëren - onmogelijk, ieder gedicht impliceert haar afwezigheid opnieuw en maakt haar afwezigheid aanwezig. En daarmee moet geleefd worden, de reiziger moet doorgaan met een leven waarin ‘niets meer hetzelfde is maar [alles] onveranderd doorgaat’. Er moet geleefd worden met de bijna onleefbare spanning tussen de titel van het laatste gedicht en de laatste regel daarvan: ‘Laat haar varen’ en: ‘verlaten blijft zij bij mij’.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN.

Terugschrijven
Willem Broens
Het oog spijbelt

Voor J.V.

1.

Kijken uit elkaar halen, vermenigvuldigen, delen, optellen, aftrekken.
‘Beelden zoeken zo eenvoudig dat ze nooit meer van jezelf zijn.’
Houdt mensen tegen het licht; tast kleur af.
Zoekt een wachtwoord voor de vorm, maar vergeet dat steeds.

De kleurenvanger probeert een dag uit,
zoekt beelden die voorgoed niet af zijn.
Beelden veraf, dichtbij, heel dichtbij.
De vorm krijgt vrijaf.

De kleur die ik ervaar en er niet is,
niet uit de lucht gegrepen maar uit licht.
Waar zijn we als we denken? Wat zien we?
Spijbelt het oog voorgoed?

2.

Hij heeft het uitzicht niet meer aanstaan.
Hij heeft aan het water genoeg,
boten kan hij opzij schuiven met een woord.

Hij luistert,
luistert met open mond naar de waterval in zijn hoofd,
naar de verkeerswegen, het uitstapje, de omleiding,
de parkeerplaats, het vraaggesprek.

Een enkele keer denkt hij iets te zien
maar het is een mes dat in zijn lichaam is verdwaald.

3.

Ooit dacht hij, het moet niet uit de hand lopen. Voor je het weet, is het met je gedaan. Ik moet mijn ervaring redden. Ik vermom mezelf; ik pas me aan. Wat anderen vinden, vind ik ook. Wat anderen geloven, geloof ik ook. Wat anderen zien, zie ik ook. Een aardige vermomming, want je valt niet op.

Alleen op woensdag, 's middags van 1 tot half 2 flirtte hij met zijn ervaring. Hij had zijn normale werkpauze en wandelde rustig het kantoor uit, zijn ervaring tegemoet. Onderweg groette hij elke voorbijganger en probeerde ze ook bij naam te noemen. Het leek wel of er in zijn hoofd gejaagd werd, zo opgewonden raakte hij tijdens de wandeling van elke waarneming en elke gedachte. De huizen waren elke week nieuw. Het slooppand op de route was soms een pretpark van doden, dan een raadsel van het uurwerk. Hij omhelsde elke stap, reisde met grote nadorst door het landschap. Om half twee was hij terug in zijn werkkamer. Hij moest er weer met zijn hoofd bij zijn, want niets mocht hem ontgaan.

Willem Broens (1947) is beeldend kunstenaar en redacteur van BZZLLETIN.

Terugschrijven
Martin van Amerongen
Vogelaar

Jacq Vogelaar ontmoette ik voor het eerst in 1984, op de kerstborrel van *De Groene Amsterdammer*, het weekblad waarbij ik een paar dagen later in dienst zou treden. Hij leunde tegen een deurpost en sprak de woorden: ‘Nou, en wij gaan er zeker allemaal uit?’

Hij doelde op Anthony Mertens, Cyrille Offermans en hemzelf, de literaire troika die in die dagen in de kolommen van *De Groene* de literatuur beheerde. Gelukkig voor hen was ik helemaal niet van plan wie dan ook *De Groene* uit te gooien, uit principe en uit gemakzucht. Dus zei ik Vogelaar dat het liquideren van de zittende literatuurredactie het laatste was waaraan ik dacht in een land waarin iedereen, behalve hij en zijn geestverwanten, dezelfde recensies schreef, zodat ik juist blij was dat *De Groene op* dit terrein een eigen geluid liet horen.

Ik voegde daaraan waarschuwend toe: ‘Maar als ik morgen de aandrift voel een stuk te maken waarin ik beweer dat Remco Campert de beste schrijver van Nederland is, zal er geen mens zijn die me tegenhoudt.’

‘Campert? Dat is verdedigbaar,’ zei Vogelaar.

Toen dacht ik nog dat hij probeerde tactvol om te springen met de man die straks de declaraties ging tekenen.

Inmiddels weet ik dat hij het meende.

Een paar maanden later bracht dezelfde Campert het boekenweekgeschenk *Sombermans Actie* op de markt, bij welke gelegenheid ik hem toch maar zelf portretteerde, in de vrees dat 's mans breekbare proza en poëzie ondanks alles niet tegen een historisch-materialistische tekstanalyse opgewassen zou zijn.

Er was iets in die drie mannen, Vogelaar, Offermans en Mertens, dat ik niet prettig vond. Dat was het feit dat zij bij elkaar over de vloer kwamen, elkanders boeken bespraken en op elkaar promoveerden. Ik hou daar niet van. Ik ben allergisch voor alleen al de schijn van inteelt en nepotisme, zodat ik nu al tien jaar bezig ben uit te leggen dat Arthur van Amerongen, de Groenecorrespondent in het nabije Oosten, níet mijn zoontje is, zelfs niet mijn neef, maar een keurige christenjongen uit Ede (Geld.), zonder enige band des bloeds. Tegelijkertijd heb ik begrip voor ‘zij die in *Raster* schrijven’. Vriendschap en geestverwantschap laten zich niet beteugelen. Verder was er gelukkig veel dat mij in die mannen wél beviel. Zij zijn echte intellectuelen, die niet alleen boeken lezen, maar daarover ook zinnig kunnen oordelen. Oók in de tijd dat zij nog met de Hegelianen, marxisten en Frankfurters de

zwijnen hoedden en via - mij enigszins te ingewikkelde - theorieën probeerden de arbeidersklasse aan het leesplankje te krijgen, een streven waarvan ik reeds toen vermoedde dat het op een idealistisch misverstand berustte. Ik zat in een eigenaardige positie. Tenslotte kwam ik uit de school van *Vrij Nederland*, waarvoor door de *Raster*-school bekritiseerde mannen als Maarten 't Hart en Gerrit Komrij werkten, die op hun beurt niets zagen in ‘de akkumulatie van het autobiografies materiaal die het bedrijfskapitaal vormen waarmee deze schrijvers de schijn van nonkonformisme weten op te houden’. Ik parafraseer Komrij die natuurlijk nooit veel in Vogelaar c.s. heeft gezien. Zelf nam ik de tussenpositie in van een lezer die een hersenen-krakend auteur niet uit de weg gaat en ondertussen zelf uit wil maken of ik de betreffende avond met Thomas Mann hetzij met Suske én Wiske en desnoods met tante Sidonia naar bed wens te gaan.

Zij, Vogelaar, Offermans en Mertens, waren de exponenten van het experiment en tegenstanders van de onverplichte lectuur die men voor zijn genoegen leest en waarover slechts ‘in kulinaire termen’ te spreken valt, ‘kortom, een restauratie van de literatuur, gelijk opgaand met de restauratie van politieke rust en orde.’

Ik sta al een leven lang op de vooruitstrevende vleugel van het maatschappelijk spectrum en verdedig de creatieve vrijheid van Sybren Polet en Marc Insingel met het ware Voltaireiaans vuur. Maar met hetzelfde vuur verdedig ik de rechten van de schrijvers die hun boodschap met de traditionele middelen van de optimale verstaanbaarheid wensen uit te dragen, zonder daarbij het serieuze karakter van het gebodene geweld aan te doen. Het blijft een positief gegeven dat er schrijvers als Jacq Vogelaar zijn die de literatuur bepleiten van schrijvers die verder gaan dan de boeken waarin de held op pagina één wordt geboren om uiteindelijk tweehonderdvijftig pagina's verder dood te gaan. De gelaagdheid van schrijvers als Kafka en Nabokov is een geaccepteerd en gerespecteerd gegeven. Maar het experiment, in de terminologie van de jaren zestig, is mislukt. Met alle sympathie voor de experimentelen kunnen wij tot geen andere conclusie komen. Ik heb geen zin om de jonge Vogelaar tegen de wat minder jonge Vogelaar uit te spelen. Niettemin, de romans waarmee hij op het ogenblik zoveel furore maakt, zijn klassiek van opzet, met een kop en een staart, met een filosofie en een moraal, al zal zijn percentage lezers onder de stratenmakers en betonvlechters nog steeds bescheiden zijn.

En plotseling moet ik denken aan Lidy van Marissing, een werkelijk ongelofelijk aardige vrouw, behalve op donderdag als zij de weekbladen voor *de Volkskrant besprak*. Ook zij was een van diegenen die voor *Raster* schreven.

Dus werd de geestverwante *Groene Amsterdammer* alinea's lang de hemel in geprezen, terwijl van *Vrij Nederland*, tot ergernis van ons, *VN*-redacteuren, in twee schampere bijzinnen gehakt werd gemaakt. Toen ik in 1985 de overstap van de ene krant naar de andere krant maakte, had zij de verantwoordelijkheid voor die weekbladrubriek inmiddels, tot mijn spijt, aan een ander overgedragen. In literaire zin ken ik haar voornamelijk van een ‘antiroman’, waarin bewust van hoofdletters en dynamische tekens is afgezien, want dat zijn immers de demagogische instrumenten van het mensenverachtende kapitalisme. Zo stond het zo ongeveer in het voorwoord, waarbij mijnerzijds moge worden opgemerkt dat in dit inleidende hoofdstuk wél die kapitalistische hoofdletters en mensenverachtende dynamische tekens werden gehanteerd, omdat de schrijfster er prijs op stelde zo goed mogelijk te worden begrepen.

Het was in de jaren dat het woord profetisch als profeties, het woord polemisch als polemies en het woord proletarisch als proletaries werd geschreven. Met vertedering herlees ik een van Jacq Vogelaars eerste bijdragen aan *De Groene Amsterdammer*, een stuk over de positie van de ‘proletariese literatuur’ in het domein der schone letteren. Daarin was sprake van een in Nijmegen (waar anders?) belegd congres over de politieke implicaties van de materialistische literatuurtheorie (wat anders?). Er werd gedebatteerd, begrijp ik, over de functie van de literatuur als medium voor de burgerlijke macht versus de literatuur die het wapen voor de arbeidende massa moest worden en verder werden er nog wat meningen verkondigd over het drukwerk dat ‘ter wille van de sociale vrede een massaal vals bewustzijn van alle loonafhankelijken levensnoodzakelijk is geworden voor het kapitalisme’. Jong waren zij, maar aardige jongens. Het is het aangename van een rijke en liberale natie als het Koninkrijk der Nederlanden dat je er pakweg vijftien jaar lang kunt jeugdorakelen, om vervolgens, iets ouder en iets wijzer geworden, te bewijzen dat je wel degelijk iets in je mars hebt.

Anthony Mertens is inmiddels uitgever en heeft, na zijn proefschrift over Jacq Vogelaar te hebben voltooid, het schrijven voorlopig gestaakt. Cyrille Offermans is inmiddels een der beste essayisten des lands, zij het tot mijn spijt niet meer in de kolommen van *De Groene Amsterdammer*. Jacq Vogelaar tref ik daarentegen nog met regelmaat in het front van de redactionele boekenkast waar de recensie-exemplaren staan. Daarvan stopt hij er dan een aantal in zijn tas en schrijft daar thuis, temidden van al die andere boeken, in alle rust en kalmte een geleerde en gewaardeerde beschouwing over.

Martin van Amerongen is hoofdredacteur van De Groene Amsterdammer.

Terugschrijven
Chris Keulemans
Vogelaar

Het is een manier van denken die niet ophoudt. De Verloren Tijd was een boekhandel in de jaren tachtig. Een boekhandel van twintigers. We draaiden de Cocteau Twins, de Smiths, Tuxedomoon en Nick Cave. De ontruimingen van kraakpand na kraakpand hoorde ik via Radio Stad. Ik was er niet bij, omdat ik boeken moest verkopen. Junks boden ons gestolen delen Privé Domein aan. We accepteerden ze en verkochten ze door aan erudiete mannen die ook wel begrepen hoe het zat. Ik verdiende mijn geld als nachtportier van *De Waarheid* en als gemeenteraadsnotulist in het boerendorp Kockengen. We waren niet bang voor literatuur. We lazen Roland Barthes, Sarraute, Cortázar, Ponge, Calvino, Michiels, Erdrich, Bachmann. We hadden geen tijd om te lezen.

Op oudejaarsavond 1985 zat ik alleen in de winkel. Ik las *Raadsels van het rund*. Broodnuchtere lectuur. Alcohol kwam er niet aan te pas. Ik las de zinnen alsof ik 's nachts door een bibliotheek liep en in het donker met mijn vingers langs de rug van boeken streek die ik niet kende. Ik las door tot ik buiten vuurwerk hoorde. Toen legde ik het boek weg en ging naar bed. Vogelaar was de naam van een soort encyclopedie. Overal lagen afgeprijsde *Rasters*. Zelf kwam hij niet vaak. Dat zou ons ook verbaasd hebben. Maar ik zag hoe hij zijn haar afknipte en een nieuwe bril kocht die hem twee verschillende ogen gaf: links geamuseerd, rechts afwachtend, onderzoekend. Vogelaar is een heel knappe man. Wat hij schreef werd steeds wellustiger.

Ik was net te jong voor het marxisme. Misschien hield ik ook wel teveel van popmuziek, voetbal en de bioscoop. Toch raakte ik geïnteresseerd in productievoorwaarden. Omdat ik literatuur verkocht, stuitte ik op de boeken-industrie. De tirades van Vogelaar in *Konfrontaties* en *Oriëntaties* trok ik me erg aan. Ik begon te begrijpen hoe alles in elkaar grijpt: het geld, de markt, de boeken en de taal. Dat taal niet uit de lucht komt vallen. Macht zit ook op plaatsen waar je hem niet ziet. Een roman zegt iets over de maatschappij die hem produceert. Een roman die zich tegen de taal verzet, verzet zich dus tegen de heersende orde. Daarom was ik teleurgesteld toen Vogelaar niet meer krities schreef maar kritisch, niet meer kritikus maar criticus. Later dacht ik: dat is niet het punt, en begon het ook te doen. Wat hij schreef, werd er tenslotte niet zachtmoediger op.

Op een zomerdag zat ik in Frankrijk op de kiezelbedding van een ondiepe rivier. Het water kwam precies tot mijn kin. In mijn rechterhand hield ik de *Raster* over Bacon en Duras. De zon scheen op mijn achterhoofd. De schaduw van het tijdschrift viel op het glinsterende water. Het is niet moeilijk

om gelukkig te zijn. Natuurlijk was het gesprek tussen die twee, afgemeten vragen en antwoorden over kunst en toeval, afgedrukt in het hart van het nummer, door Vogelaar verzonnen. Kijk maar naar zijn linkeroog.

Zijn strengheid hing onder de lage balken van het souterrain onder de winkel. Ik was me daar goed van bewust. Gelukkig zijn, goed, maar geen onzin verkopen. Dat was het parool. De literaire avonden in De Verloren Tijd waren ernstig. Er stond iets op het spel. Onderweg besefte ik langzaam dat het geen strengheid was. Streng klonk Vogelaar alleen voor mensen die minder hard werkten dan hij. Het was een verzengende hartstocht voor literatuur. Dat begreep je pas als je je er ook aan overgaf.

Wat ik niet meteen wist: dat hij soms een dichter is. In een boek dat wij van planken maakten, schreef hij, op het middenpaneel van een drieluik met links Becketts overpeinzingen van een stervende en rechts Beckmanns vergezicht op vissen en maskers: ‘Een lichtgevende vis, zo voel ik mij, in een zee van zwart. Ik dwaal rond in een lichaam dat me vertrouwd zou moeten zijn, maar de symfonie van pijnen klinkt me vreemd in de oren.’ Van Beckett wist hij alles. Maar dat kan niet. Van Beckett wist hij niet meer dan ieder ander. Aan het niet weten besteedde hij vele uren. Na sluitingstijd lazen we aan een tafel achter de winkel korte teksten van de dode Ier. We vouwden de zinnen een voor een open; daarna vouwden ze zichzelf weer dicht.

Toen de jaren tachtig voorbij waren verliet ik de boekhandel. Ik geloofde in de kracht van themanummers. Daarom stelde ik een themanummer samen over literatuur en engagement. Ik interviewde Vogelaar in zijn werkkamer. Uit de boeken in de kast sprak geen enkele angst voor theorie. Hij zei: hier kan ik niet meer over praten; de woorden worden gips in mijn mond.

Toch zei hij iets dat ik me blijf herinneren. Schrijven is zand in de raderen gooien. Een bescheiden, maar noodzakelijke rol. Die uitspraak ontroert me als ik alle boeken en tijdschriften met de naam Vogelaar die ik in de loop van de jaren verzameld heb voor me op tafel leg. Het is een hoge stapel. Hoeveel zand is er nodig?

Ergens in de winter van 1994 zagen we allebei *Satantango*, een Hongaarse film van acht uur over een dorp in de regen. Ik nodigde Vogelaar uit om erover te komen vertellen in De Balie. Meer dan een enkel peertje brandde er niet in de zaal. We schonken wodka aan de bezoekers. Hij had geen aantekeningen bij zich. Hij klonk niet streng. Natuurlijk kende hij het boek van de film. Dat kent hij altijd. Toen hij ophield te praten hoorden we de regen vallen.

Daarna ging ik zelf naar Oost-Europa. De muur was tenslotte gevallen. Ik ontmoette schrijvers op vreemde plaatsen. In een zwartgeblakerd flatgebouw. In een restaurant vol vluchtelingen. In een tuin met uitzicht op verse ruïnes. In landen waar ze helemaal niet thuishoorden.

Vaak zijn ze even oud als Vogelaar. Het marxisme kennen ze heel goed. Het gips in de mond ook. En toch hebben ze het over heel andere dingen. Ik kom regelmatig schrijvers tegen die het hebben over vaderland, ons volk en onze taal. De anderen spreek ik liever. Maar die zijn soms te moe om nog te schrijven. Als ik het heb over zand in de raderen kijken ze me vreemd aan. Zand? Raderen? Het is een ongemakkelijke ervaring. Alsof ze in de tijd zijn teruggegooid. Er was een moment dat ze gelijk opliepen met Vogelaar. Dezelfde boeken lazen, een paar honderd kilometer verderop. Terugschrijven, precies, dat deden zij ook. Maar dat was toen. De macht, de orde waartegen zij zich verzetten riep een oorlog uit. En nu is terugschrijven iets voor de verre toekomst. Daar zijn ze nog lang niet aan toe. Eerst maar eens zorgen dat er een dak op de uitgeverij komt. Heeft u soms nog geld voor een drukpers?

Ik heb *Meer speelruimte* gekocht, nieuwe essays. Het laatste hoofdstuk gaat over het werk dat Vogelaar nu aan het schrijven is. Af is het nog lang niet. Dat maakt hem gelukkig. Het geeft hem een gevoel van bewegingsvrijheid. Hij weet het allang: schrijven is opnieuw beginnen.

Chris Keulemans werkt aan een boek over de Amerikaan die hij nooit geweest is. Sinds zijn afscheid van De Balie, begin 1999, reist hij rond. Hij schrijft voor de Volkskrant.

Terugschrijven
K. Michel
Droomblues

voor meneer taats

Misschien omdat je er rugdekking
kunt vinden, een handstand kunt maken

omdat het een verkwikkend gevoel geeft
je wang er tegenaan te vleien

omdat het er makkelijker vliegenmeppen is
in de vochtvlekken gezichten te vinden zijn

omdat je er de dagen kunt turven
schema's van routes kunt ophangen

omdat je er minder zichtbaar bent
dan in het midden van de ruimte

omdat je er kunt samenvallen met je schaduw
tegenaan kunt bonken met je hoofd

Nee, iedere morgen ontwaak ik met de muur
omdat daar ergens de deur moet zijn

K. Michel (1958) is redacteur van Raster. *Hij publiceerde* Tingeling & Totus *(verhalen*, *1992) en* Waterstudies *(gedichten, 1999)*.

Terugschrijven
Anthony Mertens
Aan meneer Taats

Geachte heer Taats,

Tussen alle beslommeringen door wil ik u laten weten dat ik u niet vergeten ben. Er zijn momenten dat u in mijn geest binnentreedt, er wat rondwandelt of u er gewoonweg te slapen legt, ik heb u in het oog maar u bent al weer weg voordat ik u ter begroeting een hand heb kunnen geven. Toch meen ik u goed te kennen, al hebben wij elkaar nooit daadwerkelijk ontmoet. Uw signalement is niet meer dan een knipoog, een blik van verstandhouding. Misschien ga ik nu al te ver, misschien bent u niet meer dan oogopslag, niet meer dan de belofte van een ontmoeting.

U lag in bed toen ik u voor het eerst gewaar werd. Dat is een typische gewoonte van u: elke keer weer als ik u ontmoet bent u net aan het wakker worden of anders staat u wel op het punt in slaap te vallen. Lijdt u aan vallende ziekte? Op een of andere manier associeer ik u met dat merkwaardige moment van absentie dat vooraf gaat aan een epileptische aanval op de geest, waarbij alles door de war wordt geschud. Een leptosoom bent u anderzijds ook weer niet.

Die eerste keer aarzelde u de werkelijkheid van alledag tegemoet te treden omdat u op uw beurt bezocht werd door een gedachte die zich aandiende als een balorig kamermeisje in een derderangs hotel. U rook de muziek, Debussy, Rameau, de noten waaiden uw geest binnen als onwelriekende geuren (sporen van het verleden?) En onmiddellijk wist ik waar u het over had, want muizenissen dienen zich altijd ongenood aan.

Aanvankelijk dacht ik nog dat u een methode zocht om de onnutte gedachten de nek om te draaien om plaats te maken voor de gedachte waar u al maanden lang op lag te wachten. De gedachte van overgave, meende ik uit uw mond te kunnen optekenen. Of was het gedachte aan overgave? Terwijl u overvallen werd door de eerste de beste brandende kwestie waarom u niet had gevraagd, maakte het verlangen zich van u meester om u over te geven, ja aan wat of wie? Aan uw vijand of uw geliefde? De woorden waar u zich van bedient (of moet ik zeggen: de woorden die zich van u bedienen) hebben altijd een ambivalent karakter. Soms heb ik de indruk dat u de woorden uitbraakt, omdat u er teveel hebt ingedronken (misschien dat u daarom te laat opstaat?). Dan weer komt het mij voor dat uw woorden een geheime code bevatten (dat ze over geven en nemen gaan) waarvan de sleutel tot ont-

cijfering in de woordloze wereld is achtergelaten.

Daarom kwam ik ook terug op mijn aanvankelijke veronderstelling dat u het nutteloze van het nuttige wilde scheiden, want ja, voor je het weet, heeft het nutteloze zich verschanst in het nuttige en omgekeerd. De mooiste gedachten schieten te voorschijn uit de vuilnisbak van onze geest (niemand weet dat beter dan de morgenster die in alle vroegte de straten en pleinen afschuimt). Daarom had u net zo goed de gedachte over Debussy zijn gang kunnen laten gaan om u te concentreren op de stank die ze verspreidde.

Ik kwam u tegen op een achteloze zaterdagmiddag en voor ik het wist had u bezit van mij genomen, terwijl ik maar niet de kans kreeg u langer dan een oogopslag te beschouwen. Onnutte indruk? Onuitwisbaar in ieder geval, ik heb al die jaren na uw eerste verschijnen over u doorgedacht als de belofte aan iemand die, om een collega van u te citeren, mij langzaam maakt. Ik zal u zeggen mijnheer Taats, tot welke slotsom ik ben gekomen, al zult u direct begrijpen dat van elke slotsom de voorlopigheid het belangrijkste kenmerk is. In de eerste plaats kom ik u altijd tegen op onbewaakte ogenblikken. Laatst nog toen ik (ik geef het toe - in een wat euforische roes) met mijn fiets in de tramrails bleef steken, over het stuur buitelde en met mijn hoofd op het asfalt stuiterde. Een moment was ik van de wereld en de eerste die mij in de ogen keek, daar in die zuigkuil van stilte, laag boven het koele asfalt, was u, prominent kenner van de acte d'absence. Een oogopslag van u betekende voor mij paniek, zo gauw mogelijk wilde ik de situatie onder controle brengen en daarna was er de dodelijke geruststelling van de flashback: de ondervinding dat ik mijn eigen verdwijning nooit zal meemaken.

Mijnheer Taats, evenwichtskunstenaar op de bal van het weten en het vergeten, u bent mijn beschermengel op die momenten dat onthutsende paniek overgaat in de archaïsche stilte van de wereld.

Wij bewegen ons in een gebied waar zo nu en dan verontrustende geluiden van buiten in doordringen. Soms zie je er een stuiptrekking of een zich lang uitrekken, maar wat je ziet, herken je nooit. We bewegen ons in een wereld waarin niets of niemand herkend wordt, waarin herkenning zelfs een grove belediging is. Wat we zien, voelen, ruiken, horen of proeven, blijft volstrekt anoniem. Daarom geloofde ik u al meteen niet op uw woord, over Debussy en Rameau, over de stinkende muziek, maar luisterde ik naar wat u niet zei.

De wereld waarin u zich beweegt, is gevrijwaard van intenties, zodat er van opzet of misleiding geen sprake kan zijn. Dat ik u ontmoet zou hebben (het

betekent een grote inspanning om mij aan die gedachte te ontrekken) is fictie, een onbetrouwbare methode om me tot u te kunnen richten. Daarom bevind ik mij ook steeds in een tweestrijd als ik aan u denk. Door u duelleer ik, een duel waarin niemand het opneemt tegen iemand. Het is een strijd van leven op dood tussen weten en vergeten, slapen en wakker zijn, tussen aanwezigheid en afwezigheid. Een strijd tussen, zoals Kierkegaard het beschrijft, de estheticus (die niet deelneemt aan het leven) en de ethicus (die op straffe van verlies zijn keuze verdedigt en volhoudt). Maar bij u mijnheer Taats (spijker in mijn hoofd, naald in een hooiberg) ligt het weer net even iets anders. U voert de strijd op het slagveld van de taal, waar de woorden in al hun onbetrouwbaarheid nu eens tegen u spreken en dan weer voor u (je weet het nooit), terwijl u zo langzamerhand schuimbekkend zelf wel eens aan het woord zou willen komen en dan op uw eigen voorwaarden. (Over dat schuim moeten we het nog maar eens een keer hebben, een collega van u heeft al eens een mooie uiteenzetting gegeven over het schuim van de woorden, woordschuim). Voor die strijd bent u toegerust: u weet ook wel dat wat zich als het zaligmakende vergeten voordoet, een funeste invloed kan hebben op het handelen, en dat in het schrijven herinneren en vergeten vechten om de plaats aan het raam. Mijnheer Taats, omdat u die strijd ondervindelijk maakt, dat u de verontrustende geluiden van buiten de wereld van woorden leesbaar heeft gemaakt, maak ik een revérence voor u. Ik herschrijf daarin een aforisme van Canetti: omdat ik het onthouden niet kan afleren, zal ik mij u blijven herinneren en verberg ik wat ik heb herkend en ervaar het als schuld. Ik sta bij u in het krijt.

Anthony Mertens (1946) is redacteur bij uitgeverij Querido.

Terugschrijven
Henk Pröpper
Jacq Vogelaar en het duister

Dit opstel werd ontketend toen ik, bladerend door de teletekstpagina's van de Duitse televisiezender ARD, stuitte op een zin die mij fascineerde, ja zelfs *meduseerde*. De woorden deden enkele seconden lang alles in mij stokken, alsof ik tegenover een monster stond. Afschuw, eerbied en verwondering namen om en om bezit van mij. Ooit moet er een woord zijn bedacht, en dan vast door de oude Grieken, om dit gevoel dat bezit van je neemt als je tegenover iets overweldigends (een god, een monster, een waarheid) staat te beschrijven.

Ik las:

'Dachau in de play offs.'

Dachau in de play offs. Dachau in de play offs. Een inwendige stem begon onmiddellijk voort te borduren op deze mededeling en ik hoorde mijn geest prevelen: Mauthausen bij de laatste zestien, Bergen Belsen triomfeert, Auschwitz-Birkenau kansloos voor de titel, Sobibor bungelt onderaan.

Een soort geheimschrift waarvan ik plotseling de betekenis kon doorgronden.

Ik zou zeggen dat het in eerste instantie het schaamteloos a-historische van deze woorden was, waarom ze mij zo fascineerden. Maar dat is feitelijk on-juist. Het bericht was heel duidelijk gedateerd (27 maart 2000) en daarmee verankerd in de geschiedenis. Toch deden deze woorden, door hun gedachteloosheid en vanzelfsprekendheid, zich aan mij voor als geheel en al losgezongen van de geschiedenis, van een verleden. Voor mij en vele anderen vormt Dachau onderdeel van de geschiedenis van het concentratiekamp. Verhalen, beelden, namen zitten in de kaartenbakken van duizenden geheugens. En even zovele gevoelens zonder naam horen daarbij.

Dat men in Dachau bekwaam handbalt of tafeltennist - ik heb het niet gecontroleerd - is in dat licht verbijsterend. Het is ongehoord dat het duister zich zo lichtzinnig kan vermommen.

De zwaarte van de geschiedenis stuit hier op de lichtheid van het bestaan (in de zin van doelloosheid, geschiedenisloosheid, vergeetachtigheid). Ik vermoed dat ik daarom aan Jacq Vogelaar moest denken, over wie dit opstel gaat, want over beide heeft hij meer dan eens geschreven. Ik denk zelfs dat de oppositie tussen die twee begrippen mede de kern uitmaakt van zijn oeuvre. Het verlangen naar zingeving en betekenis is even koppig als het verlangen naar een nieuw en smetteloos begin. 'Dachau in de play offs' biedt beide. In de ene interpretatie staan de woorden voor een groteske grap van de geschie-

denis. In de andere voor een belangrijk nieuwtje over sport, zonder een spoor van geschiedenis. Beide interpretaties zijn op een geheimzinnige wijze waar.

Nu al weer bijna tien jaar geleden schreef ik het essay ‘Een sterke maag in een sterke geest’ over het literaire tijdschrift *Raster*. Het essay is een laudatio, een lofzang op een tijdschrift dat ik voorstelde als een persoon die voortdurend eet (leest) en uitscheidt (schrijft), wiens hersenkaken almaar in beweging zijn. Niet evenwel zoals bij een koe die altijd hetzelfde herkauwt, daarbij nietszeggend voor zich uitstarend. Bij *Raster* zag ik weliswaar ook niet veel lichaamsbeweging, geestesbeweging toch des te meer.

Ik loofde de eclectische keuze van de virtualiën die door *Rasterweiden* ingeslagen en verorberd, van stevige brokken waar je je tanden tot bloedens toe op stukbijt (Musil, Foucault, oorlogsliteratuur), tot lichte *amuses gueule* (Michaux, Gadda, vergeetwoordenboeken) die bij nader inzien toch tamelijk zwaar op de maag liggen.

Raster richtte in mijn verbeelding maaltijden aan zonder begin en eind, zonder dwingende volgorde (als het zo uitkwam drie *mousses au chocolat* voorafgaand aan het vlees), waarbij geen pinken opgehouden werden en kluiven met de handen niet werd geschuwd. Nee, fijnproeverij van deftige decadenten was dit niet. Ook vormde *Raster met* een cenakel waar verder ieder werd buitengesloten. Het merkwaardige was niettemin dat *Raster* lange jaren met de nek werd aangekeken, alsof deze herkauwer een uitgestorven diersoort was in wie men iets van een vroeger zelf herkende, en die - o, grote schande - met wat goede wil van de ondergang had kunnen worden gered en dus opnieuw werd verworpen. Gevoelens van schuld sluiten het slachtoffer in de regel buiten.

(Inmiddels, zoveel jaar later constateer ik dat *Raster* bijna iedereen, zelfs vroegere tegenstanders, heeft ingelijfd - het eten gaat voort, als dat maar geen zwaarlijvigheid of winderigheid veroorzaakt.)

Terwijl de marketeers onder onze uitgevers met steeds luidere stem steeds slechtere waar verkopen en daar in het openbaar apetrots op zijn, kauwde *Raster*, zo stelde ik mij voor, al jarenlang op een tegencanon die natuurlijk de echte canon is.

Eigenlijk was het een klassieke vorm van voorkauwen (of voorproeven), want in die zelfgekozen marge heeft *Raster* school gemaakt en voor een belangrijk deel de literaire smaak van Nederland bepaald.

De ene mest is de andere niet. De onwelriekende dunne gier die dagelijks over onze geestesakkers komt en de grond van ons bestaan verzuurt, heeft als enige gelukkige eigenschap dat die snel vervliegt, terwijl de mest uit de schu-

ren van *Raster* lange jaren vrucht doet dragen.

Ik schreef destijds ‘Eten, verteren, uitscheiden, dit is het lezen en schrijven van *Raster* Bij die zin moest ik speciaal aan Jacq Vogelaar denken, die zijn gewone dagelijkse exercities immers samenvat onder de noemer ‘terugschrijven’. Lezen betekent voor hem (zoals ook voor mij) schrijven, terugschrijven. Romans, gedichten, essays, teletekstpagina's vragen om een antwoord, een reactie, of dwingen zelfs tot een dankwoord of weerwoord. Lezen ontketent vragen, wijst op eigen onbegrip, maakt woedend of stemt deemoedig, maakt een begin met het onder woorden brengen dat de functie van het schrijven is.

Lezen gebeurt dus consequent met de pen in de aanslag.

Men neme de bundel *Striptease van een ui* (Terugschrijven 2, 1993), en bladere naar het laatste hoofdstuk. Daarbij komt de lezer tal van auteurs tegen, van Gombrowicz tot Broch, van Platonov tot Levi. Dat laatste hoofdstuk is de slotsom (en vrucht) van een reeks mislukkingen en, vermoedelijk door zijn brokkeligheid, wonderlijk geslaagd. Nergens anders heeft Vogelaar zijn eigen bezetenheid zo precies betrapt (met de terloopsheid van iemand die veel gedacht heeft, waaruit de moeite is verdwenen). Zoals een uitglijer een kunstschaatser tot razendsnelle onbewuste, rustige actie dwingt, waarin hij geheel vanzelf heel zijn kunnen legt en openbaart, om sierlijker dan ooit te landen. Haast dwingt soms tot de grootste mate van rust.

Nergens anders heeft Vogelaar zozeer licht geworpen op wat in de schaduw van zijn woorden altijd geduldig meespreekt, maar wat soms overwoekerd raakt en onhoorbaar is door een verlangen altijd meer te zeggen. Haast dwingt soms tot moeiteloosheid. Omdat de tekst niet meer is dan een geraamte, is de in literatuur tweede, belangrijkste stem zichtbaar, maar volstrekt niet hinderlijk aanwezig. De stem van zijn fascinatie, de som van alle thema's.

Als een wachter.

Vogelaar had naar aanleiding van Italo Calvino's *Zes memo's voor het volgende millennium* willen schrijven over het adjectief ‘duister’ of gesubstantiveerd over ‘het duister’, maar blijkens zijn aanhef schiep hij aanvankelijk slechts wolligheid en duisternis, in plaats van erin door te dringen.

Die aanhef, het relaas enkele alinea's lang van een reeks mislukkingen, bewijst voor mij waarom Vogelaar zo'n belangwekkend schrijver is.

Waarom?

Vogelaar laat op een tegelijkertijd bescheiden en humoristische wijze zien hoe kritisch hij is op zijn eigen productie. Hij vertelt van zijn verlangen naar diepte dat soms afgrondelijk is en dan tot niets leidt of tot een te veel. Te veel

woorden, te veel betekenis, te veel archeologie. Met dat laatste bedoel ik dat aan elk begin wel weer een begin voorafgaat, en door steeds opnieuw te beginnen ontstaat er weliswaar een onderzoek de diepte in, een bunker ondergronds, maar geen bouwwerk bovengronds. Uiteindelijk is er steeds minder licht. Ja, en dan is er uiteindelijk inderdaad totale duisternis.

Maar niet de duisternis die hij wil. Dus begint hij opnieuw opnieuw.

En als vanzelf ontstaat deze tekst over zijn band met het duister. Tussen de fragmentarische stukken kiert het licht en eigenlijk geeft de aanvankelijke ontboezeming iets lichts aan heel zijn poging om zijn fascinatie voor het duister te beschrijven. Wat ontstaat, is een sprankelend en verhelderend exposé over de nachtzijde van een schrijver, over zijn subversiviteit, over zijn poging de woorden te ontvreemden uit het gewone gebruik om door te dringen achter de façades die een samenleving voortdurend aan het opwerpen is.

Dat blijkt echter slechts een van de vele betekenissen of gedaanten die het duister aanneemt. Wellicht voert het te ver alle metamorfosen van het duister in deze tekst te beschrijven: de duistere ondergrond van ons wezen die ons handelen bepaalt (begeerte, gemis); het duistere weten, een zeer scherp, maar onbeschrijflijk weten vergelijkbaar met het voorgevoel; dubbelzinnigheid, reserve, het geheim, het raadsel, de mythe, de nachtzijde van de woorden en de dingen (enzovoorts, ik noem er maar een paar).

De noodzaak die een schrijver (Vogelaar) voelt literatuur te maken komt voort uit een primitief verlangen naar zwarte magie: met het duister spelen en het toch in tact laten. Het doorschijnend maken zonder het zwart te verliezen. Altijd het een en het ander, en intussen (dat is het geraffineerde) de illusie wekken dat er even iets gegrepen of begrepen of bezeten is, zonder dat het geheim verloren is gegaan. Integendeel: door het op de wijze van de literatuur mee te delen, is het des te beter bewaard.

Om te kunnen schrijven over de eigen fascinaties is een grote kennis (van anderen) nodig en een uiterst geduldige instelling. Vogelaar bezit beide. Met zijn aanhef die langzaam toch weer uitdijt (nog een ironische laag) geeft hij tenslotte aan dat hij er niet is uitgekomen, om er vervolgens onbekommerd uit te komen. Waar komt hij uiteindelijk uit (de laatste zin van het boek)? ‘De dag breekt aan, het duister blijft waar het is.’

De tekst, de literatuur is ten einde en de schrijver staat in het morgenlicht opnieuw voor een raadsel. Hij is alweer nieuwsgierig naar een volgende poging waarvan deze hele tekst misschien niet meer dan een mislukte aanhef is.

Is het dan raar dat ik bij ‘Dachau in de play offs’ aan Jacq Vogelaar moet denken? De nieuwe dag is aangebroken, het duister blijft waar het is.

Henk Pröpper (1958) publiceerde Het zwaard van de krab *(roman, 1991)*, Een intiem slagveld *(essays, 1993) en* Waterlanders *(bespiegelingen, 1995)*.

Terugschrijven
Erik Lindner
Een prettige leegte
Vier regels uit *Verdwijningen* van Jacq Vogelaar

‘Buiten zichzelf en toch bij zinnen, dat kan’

Kasabian ligt met een boek op bed, dat wil zeggen hij ligt op zijn rug, zijn hoofd en nek door kussens gestut, en schuin naast hem ligt het boek. Het is een van die momenten dat hij tegelijk leest en niet leest, een paar regels volgt en vervolgens daarover nadenkt terwijl hij naar het raam kijkt, de ogen sluit en wegdommelt zonder echt in slaap te raken. Eerder stelt hij zich tussen waken en slapen van alles voor, waar hij de regels die hij las verantwoordelijk voor houdt. De slaap, zo bedenkt hij, is een tekst, een tekst die tegen je praat zolang je slaapt, totdat je tegen de grens van het daglicht stoot. Pal boven je gaat een ploeg die voren trekt, een vlieger die laag boven de grond onder de wind wordt voortgetrokken. De tekst is pas af aan het eind van de slaap, stelt Kasabian vast, en het boek, dat is de wachtkamer van de slaap.

Het ligt voor hem open met een knik in de rug, een derde ril in de kaft, op het bed dat doorzakt en om een plank vraagt, de achterwand van een kast of een deur die ergens op straat staat. Achter het raam loopt iemand rond in het licht van de maan. Een slaapwandelaar, denkt Kasabian, een man die verdwaalt op de weg die hij kent. Maar nee, hij staat stil, draait zich om en scharrelt tussen het grofvuil, meet de dingen op de tast, rammelt of iets heel is, gooit neer wat hem niet aanstaat. Het boek op het bed is geluidloos gekeerd, de schaduw op de muur trekt zich terug. Hoe Kasabian het ook oppakt, het op de kaft klopt, de lijm van de rug opsnuift, bladert, terugleest, het boek is het boek en zichzelf niet te buiten, wat zich buiten afspeelt dringt in de kamer door en andersom is dat maar de vraag. De man die daar bezig is (maar wat zegt je dat het een man is?) stapelt de dingen op elkaar, op een karretje met snelbinders, met voor hem de spullen die hij laat staan, aan de kant van de weg, op de lege parkeerplaats, naast een boom met zwammen onderaan de stam.

‘Noem de dingen anders, heb je enige armslag’

Als ik een boek lees, ben ik op dat moment een persoon in dat boek, pleegt Kasabian te zeggen. Hij vraagt zich af of het een kwaal is, het onvermogen tegelijk te bestaan voorbij de rand van de pagina en de neiging tot wat hij, in excuserende zin, beweeglijk lezen noemt: vindt er in het boek een handeling

plaats, dan wil hij die als een mimespeler uitproberen. Een neiging die hij onderdrukt, en niet alleen als hij een boek in de trein leest of met een andere persoon naast hem in bed. Een boek is, volgens Borges, geen verlengstuk van het lichaam of van een zintuig, maar van de herinnering en de verbeelding. Het oor noch het oog, de mond noch de neus zijn er bij gebaat als Kasabian er een boek tegen aan houdt. Hoe is het de wereld in gekomen dat een vouw in een boek een oor heet? Door dezelfde verbeelding allicht, bedenkt hij zich. Wie het oor vouwt wil iets niet horen, wie de pagina van een boek omvouwt is bang iets te vergeten of kwijt te raken.

Het boek dat hij leest, geneest hem van zijn kwaal, dat wil zeggen er is niet een enkele persoon waarin hij zich verplaatst, eerder is er telkens een zintuig dat hij volgt. Een blik die door alle mogelijke wanden kruipt, de ruimte tussen plafonds en vloeren in gaat, in het duister ziet of dwars door iemand heen naar buiten kijkt. Het boek handelt over de kunst van het verdwijnen, waaraan (‘terwijl je je inspant rust je immers uit’) een uiterste concentratie ten grondslag moet liggen. Het komt Kasabian voor alsof het zintuig in het boek meer waarneemt dan het oog kan, alsof het boek meer registreert dan hij kan waarnemen. Het is maar hoe je het bekijkt, lijkt het boek hem te vertellen, maar dat zal gezichtsbedrog zijn. Datgene waar de concentratie zich op spitst zou je een verdwijnpunt kunnen noemen, en ook de registratie daarvan onderdeel van het verdwijnen. Regelmatig is er in het boek een figuur in gevecht met iets dat geen mens is maar ook geen ding; een het, een vlek, een gat, een pijn, een schaduw, een creatuur, een insekt, een dier. Een schim die op de rand van het zichtbare blijft. Niet alleen staat de schim telkens op het punt te verdwijnen, daarmee ook de concentratie, of anders gesteld zijn beschrijving: ‘met elke volgende wending in de loop der gebeurtenissen wordt mijn indruk sterker dat er tussen wat ik zie en hoe ik het noem een verschuiving optreedt.’ Hoeveel, vraagt Kasabian zich af, is er niet afhankelijk van hoe het benoemd wordt? Hij vindt in het boek de toop Makame, een onding dat niet alleen van vorm verandert maar ook, afhankelijk van degene die hem voor zich heeft, van betekenis: ‘het ding zelf wordt door de verschillende interpretaties alleen maar dubbelzinniger, wat in elk geval de indruk versterkt dat het woord zich - lichtzinnig zou men haast zeggen, in weerwil van de zwartheid van de klinkers - leent voor verschillende doeleinden, al naar gelang men er dit of dat in kan herkennen.’

Woorden, concludeert Kasabian, kunnen wel eens niet kloppen, niet helemaal passen. Hoe langer hij er over nadenkt, hoe prettiger het hem voorkomt de woorden los te zien en een nieuwe invulling te geven. Woorden kunnen eens een heel andere implicatie krijgen. En hij denkt aan een regel van Henri Michaux: ‘Wie om een kus ging kwam terug met een hoofd.’

‘Een ding dat alles in de gaten houdt’

Op de spiegel waarin Kasabian zich scheert, staat een tekst geschreven. Dat kan, bedenkt hij zich, in andere landen zijn gebruiken nu eenmaal anders, misschien is het hier heel normaal om teksten op spiegels te schrijven, misschien is het met lippenstift op een spiegel schrijven wel een gangbaar ritueel. Wie weet was hier eerder een logé die als dank voor zijn verblijf een citaat achterliet. Kasabian heeft moeite zich door de tekst heen te scheren, hij onderscheidt niet veel tussen de woorden in het getinte glas. De tekst wil een druppel dauw vinden, een fijne arm zou ook niet kwaad zijn, en even verderop staat er die zin, die hij aanvankelijk las als ‘wie om een kus ging kwam thuis met schedel’, wellicht omdat hem dat een beeld opleverde dat hij zich direct voor kon stellen. Maar, zo bedenkt hij, dit is haar spiegel, de spiegel van haar in wiens huis ik ben, en het citaat zal door haar zijn aangebracht. Waarschijnlijk wil ze liever een tekst zien dan haarzelf, of haarzelf juist versneden door een tekst.

Dat kan, dat kan, mompelt Kasabian. De integriteit van de taal die ze hoger acht dan de integriteit van het lichaam. Het lichaam dat pijn niet herinnert, dat pijn niet benoemt. Een aanraking kan haar plezieren of tegenstaan, veel heeft het niet om het lijf. Ze zal de schijn niet ophouden, er niets op baseren, het gebaar soepel voor zijn. Een uitspraak volgt ze echter met argusogen, belust op de mogelijke belemmering van mening of oordeel, alsof een zin haar al kan vasthouden, een opmerking haar beurs maakt in zijn intonatie, haar kneust met stembreuk en pauzes. Namen die met geen nagel af te krabben zijn, labeltjes in het eelt. Zelfs het woord mooi douwt ze terug in mijn mond, ze is zich te bewust van de willekeur van de aanduiding. In de wetenschap dat het woord onzijdig maar partijdig is, herinneringen oproept, een spelbreker is, prefereert ze een prettige leegte, onzichtbaar te blijven tussen de tekst die haar wel aanstaat.

In haar absentie vallen me de overeenkomsten op, bij samenkomst de verschillen, zegt Kasabian. En hij zet het mesje naast de tandenborstel in een glas op de wastafel.

‘Nu breken woorden mij uit als zweet’

Kasabian verspreekt zich als hij naar buiten gaat en door de conciërge staande wordt gehouden, hij vergeet de waarde die men hecht aan het tutoyeren. Kasabian spreekt in de veralgemeniseerde je-vorm, tot er in het gezicht van de toehoorder een frons ontstaat en hij snel op de ik-vorm overspringt. Kasabian schrikt als iemand hem op straat met meneer aanspreekt, terwijl hij de roep *jeune homme* bereidwillig aanneemt. Hij denkt aan het zintuig

uit het boek terwijl hij doorloopt en zich afvraagt of het mogelijk is de gezichten van de naamlozen die passeren tot leven te brengen zonder ze te verstoren, zonder ze lotgenoot te maken van zijn lastige vragen over het verschil tussen noemen en heten. ‘Een man die kijkt en in hem een andere man die weet dat hij ziet,’ herinnert hij zich. Een zintuig dat muziek ruikt, dat meemaakt, dat deelneemt in de vertellingen en tegelijk cinematografisch blijft registreren. ‘Gesloten gezichten,’ ‘Ongeschreven levens,’ de afdelingen van het boek spreken boekdelen. De vertellingen bieden veelal een geschiedenis voor de naamlozen, voor hen die aan een tafeltje achteraf zitten, in het wilde weg spreken, op halve hoogte door een winkelstraat gaan, treuzelen op een trap, een muur om zich metselen of de stad zodanig filmen dat een bewoner er de weg in kwijt raakt. Kasabian bedenkt dat het zintuig, het zintuig dat van buitenaf lijkt waar te nemen, niet buiten het menselijk lichaam staat. En als hij bij het Centre Pompidou aankomt, waar uitgerekend net een expositie van de schilder Francis Bacon wordt gehouden, ziet hij boven een cafetaria aan de overkant van het schuin oplopende plein een bord met de tekst ‘The real bacon’. Laat ik het boek dan organisch noemen, zegt Kasabian, en verdwijnt in de menigte.

Erik Lindner (1968) publiceerde onlangs zijn eerste dichtbundel, Tong en trede

Teruyschrijven
E.S. Moortgat
Slaapkamergeheimen

Voor Ekke, Mon & Mor, alsmede voor Jacq V

‘De woorden komen en gaan, net als de mensen. Vroeger in een bedaard tempo, nu in een vliegende vaart. Des te meer reden om woorden en mensen, en soms ook feiten die met beide samenhangen, zonder nonchalance te behandelen. Zelfs als niemand een vergissing opmerkt is dat geen excuus om slordigheden toe te laten die het eigen oog of oor geregistreerd heeft,’ zei de soms wat al te strenge pennenlikker tegen zijn nog half ontklede logees. Een van zijn personages - toevallig mijn naamgenoot - wilde nu al lang geleden, op een verloren uur, het terras van zijn huisbazin, de weduwe Blommaert herstellen; provisorisch om precies te zijn, omdat er welbeschouwd geen beginnen aan was. De tegels waren gebarsten, de stenen brokkelden af, het verband was zoek, de lage muurtjes moesten opnieuw gemetseld en gevoegd worden.

‘Drafi Deutscher's stem neuzelde toevallig door het open venster van de studio naar buiten,’ zei hij. ‘Je weet wel, *Marmor, Stein und Eisen bricht, aber unsere Liebe nicht*... De jonge knaap met de ongekamde blonde haardos had zin om mee te zingen, hard en onbeschaamd, als een oorvijg aan de goede smaak die hij gewoonlijk hooghield. Maar meezingen was er niet bij... Hij moest ervan afzien, omdat het lied nog niet bestond toen hij het terras van de weduwe zou repareren. *Marmor, Stein und Eisen* werd pas jaren later populair. Het zou de enige hit worden die de onbekende Deutscher ooit op zijn naam bracht. De basstem van Larry Hooper dan maar... *You said you loved me, I know it's tru-ue*... Maar terwijl hij zong stierf de overtuiging in de stem van de naamgenoot van spreker dezes. Hooper was net iets te plat en stompzinnig. En minder toepasselijk natuurlijk. Het was beter hem maar helemaal niet te laten zingen, het terras niet te herstellen en een gesprek met de weduwe Blommaert te vermijden.’

‘Wat wil je daarmee zeggen?’ vroeg Sharon Stone, die met een bruusk gebaar haar krappe truitje strak trok. Vanuit een ooghoek zag ze nog juist hoe Venus Williams schielijk in een kast verdween. Sharon keek haar viriele gastheer fronsend aan. ‘Dat van die Duitse schlager was me niet bekend, ik zou het niet gemerkt hebben. Bovendien is mijn kennis van het Duits nogal zwak ontwikkeld.’

‘Daar gaat het niet om,’ wierp hij tegen. Zijn ogen waren halfgeloken om zijn wilde inborst te verbergen. ‘Het komt op geloofwaardigheid aan. Naast tal van verzinsels moet een handjevol feiten wel kloppen. Om dezelfde reden

kon ik niet met ‘shit’ en ‘kut’ komen aanzetten. Die kreten werden niet gebruikt en door ons al helemaal niet. Pijpen, beffen, ketsen - bij God, als ik wist wat dat betekende! Laat staan dat ik had kennisgemaakt met de praktijk. In de rooie buurt, daar wisten ze alles. Die jongens werkten op de steigers of in de fabriek. Maar in mijn omgeving? Zelfs wanneer er werd geketst en bezwangerd, voerde dat niet tot de ontdekking dat er leuke spelletjes gespeeld konden worden. Alles ging schichtig en in het geniep, totdat de pil werd uitgevonden en de woningnood geluwd was. Maar spanning was er wel. Die hing in de lucht, ze was zelfs te snijden.’

‘Ik geloof er geen donder van,’ mengde Dolly Dollar zich in het gesprek. ‘Je hangt de heilige huichelaar uit, je wist veel meer dan je vertelt.’

‘Op m'n woord van waarachtig: ik was een onnozele hals, aan wie het echte leven dikwijls voorbijging. “Kut met peren” gold zo ongeveer als de gewaagdste uitdrukking waarmee je je geringschatting kenbaar maakte. De vergroving van het taalgebruik greep pas jaren later om zich heen. De verschraling van het arsenaal van vloek- en scheldwoorden hield daarmee gelijke tred.’ ‘Maak dat de kat wijs,’ schamperde Sharon op haar beurt.

‘Bij jullie gaat het net zo!’

‘Een beetje gelijk heeft-ie wel,’ bracht Pamela Anderson in het midden. ‘Toen ik dertig jaar geleden op Smith College toegepaste siliconologie studeerde, hadden we een invectievenapparaat van heb ik jou daar; nu is die rijkdom teruggebracht tot wat schamele verwensingen, die te pas en te onpas worden gebruikt. Behalve grofheid demonstreren ze alleen maar de verbale magerzucht van de brulaap in kwestie. Armoe troef, mag je wel zeggen. Het is alles *shit, fuck, asshole, bitch* en *bastard* wat de klok slaat. Geen tv-film zonder *motherfuckers, assholes* en *shit*-etende *bitches*. En dat wordt dan ook nog als een taalschimmel over de hele wereld verspreid.’ Even maakte ze een aangeslagen indruk, die door haar frisse jeugdige trekken weer snel teniet werd gedaan.

‘Precies! De mens is mondiger geworden en dat zullen we weten ook,’ knikte hij naar zijn kamergenote. Hij was dankbaar voor de steun die de ongeschminkte, maar toch ongehoord voluptueuze bewoonster van Silicon City had geboden. ‘Wie kan er nog zo smakelijk vloeken en schelden dat we onwillekeurig in de lach schieten,’ vervolgde hij. ‘Woorden als *klootzak, lul, kut* en *me reet* vliegen je om de oren. Het lijkt wel een besmettelijke ziekte. *Shit* is daar de laatste jaren aan toegevoegd... Ik beschouw het niet als een verrijking. Het botst met onze volksaard! Waarom denk je dat het Franse *merde* of het Duitse *Scheisse* het bij ons in Holland nooit hebben gehaald? Omdat het samenhangt met de merkwaardige gewoonte vooral de voorkant van het lichaam als bron van invectieven te benutten, waar andere nationaliteiten een voorkeur voor de achterzijde tonen. *Asshole - shit, Arschloch -*

Scheisse, cul - merde. ‘Shit’ klinkt zelden overtuigend uit een Nederlandse mond. Het is kaal, krachteloos, pover en zakt al bij voorbaat weg in een soort geslis dat de kracht van een uitroepteken zelfs niet evenaart. ‘Shit’ dient met onmiddellijke ingang uit het Nederlandse taalgebruik te worden verwijderd. Geen *merde of Scheisse*, dan ook geen *shit*!’

‘Die zit! *Ni merde ni shit*!’ giechelde ergens een stem. ‘Zoef! Ik ga voor zoef! Wat jij?’

Een bijna lege fles Southern Comfort rolde stuurloos onder het bed vandaan. Maar stem en fles bleven onopgemerkt.

‘Je maakt je weer eens druk om dingen die je toch niet tegenhoudt. Pas maar op man, voor je 't weet ben je een zijkerd. Met een lange ij!’ zei Sharon Stone op de haar vertrouwde pesterige toon.

‘Beter dan *a piece of shit*, vind je niet? Toen ik gister even rondfietste, werd ik door een fris ogende scholier bestraffend toegesproken met de woorden: “Hé, eikel! Kijk uit je doppen, lul!” Eindelijk iemand die zijn moers taal hanteerde. Wisten jullie overigens dat het schimprijm altijd zeer geliefd is geweest in dit land? Van poëzie moeten ze hier weinig hebben, maar ze grijpen naar het rijm zodra er iets verkocht of verwenst moet worden. Wat dat betreft is er niets nieuws onder zon. “Hé, klootzak, je moeder in een broodzak!” was ooit onder scholieren even populair als het stafrijm “Kikakutsmoes, man!” van tegenwoordig. Geen humoristische hoogstandjes, maar wat valt er te verwachten van een land vol kankeraars en lompe tyfusl...’

‘Ja, zo kan het wel weer. Ga jij je mond maar spoelen,’ sneed Dolly Dollar hem de pas af. ‘Als het erop aan komt ben je geen haar beter. *Letztendlich* moet je 't van de volksmond hebben om geen uitgedroogde woordlorren te produceren. Waar of niet?’

‘Juist ja,’ sloot Pamela Anderson zich deze keer bij Duitse Dolly aan. De ochtend gloorde achter de gordijnen. Vanuit een ooghoek zag ze een bezwete Venus Williams slechts gekleed in t-shirt en tennissokjes uit de garderobekast te voorschijn komen. In haar rechterhand hield ze een leren zweep met franje vast. Venus dreef Martina Hingis, naakt als een geplukte gans, voor zich uit. ‘Dolly heeft 't bij het rechte eind,’ voer de hoogblonde filmster onverstoorbaar verder. ‘Wat dat betreft kan jij met je beperkte vocabulaire nog heel wat leren van die bezeten *smartreader*, die grafomaan bedoel ik die zo raak over de striptease heeft geschreven... een rasverzamelaar is dat, zo'n onversneden fetisjist die álles gebruikt en nooit iets weggooit; dwars door de woordmest en taalgier vreet ie zich een weg naar een tiensprong van geschiedenissen, waar de letters alle kanten opstuiven; het kan hem niet schelen, al pelt ie de taal af als de rokken van een ui - nakend als die Hingis hier, of voor mijn part - en nog liever - Kournikova, alleen gehuld in luchtjes, huidmantels, naar Zwitserse kaas ruikende lendelappen, weet ik veel - zo lang het

maar geen doekjes voor het bloeden zijn. Ik weet niet goed hoe ik 't zeggen moet...'

'Toe maar, wat een wartaal. Hak en tak en toch niet teut,' probeerde Sharon Stone het betoog te ontkrachten.

Opnieuw klonk er gegiechel onder het bed. Iemand maakte zachte zoefgeluiden. Een hoogrode blos kleurde Andersons wangen. Iets, misschien wel iemand, had bezit genomen van de plotseling gepassioneerde jonge vrouw. De verblufte pennenvoerder sloeg geen acht op Stone's gezuig en de merkwaardige geluiden, die voor hetzelfde geld als een soort smekend gezucht geïnterpreteerd konden worden. 'Je bedoelt de man, die steeds maar komt en gaat?' vroeg hij. 'En die de spanning tussen het geschrevene en het leven aan een niets ontziende analyse onderwerpt? Die Tai Chih-strijder tegen de rangordes? De ruimhartige geest van duizend losse eindjes die de zinnen laat groeien en woekeren om een dichte jungle in de opgeschoonde tuin der letteren te scheppen?'

Hij wist warempel wel wat doorvragen was, maar moest nu toch even ademhalen voordat hij vervolgde: 'Gaat het om de zelfkastijder, de verklaarde vijand van het repeteergeweer? De man die eigenlijk nooit iets wil voltooien? Even welbespraakt en breed van stof als een schrijfgrage oester met vergrendelde lippen? Kortom, heb je de man op het oog die dagelijks drie mud woorden schrokt om niet van honger om te komen?'

'Ja die!' juichten de vrouwen in koor. Hun stemmen streden om voorrang. Ook Sharon bleek ontketend. Ze had haar schampere houding laten varen en volmondig met de meisjes ingestemd. De kreten verrieden bacchantische ondertonen nu ze het voorwerp van hun werkelijke hartstocht konden aansnijden. Een ogenblik vreesde hij dat ze de begeerde maar bezeten grafomaan of anders wel zijn eigen verschijning, plaatsvervangend, als een Orfeus wilden verscheuren. De kritiek van de meisjes was hard aangekomen. Geen kunst natuurlijk als je - zoals hij - gebiologeerd werd door hun raadselachtige geest en soepele intelligentie. Zijns ondanks voelde hij hoe de opwinding al weer bezit nam van zijn pas gemaltraiteerde leden. Zijn vingers begonnen te jeuken, zijn tong liet zich nauwelijks bedwingen.

Evenals Stone had de volslanke Anderson zich inmiddels in een nauwe kokerrok gehesen. Ze trok de rits bij haar linkerheup omhoog. '*Shit*, nog net geen *saddle-bags*!' stelde zij vast. Dolly moest haar pogingen staken; ze duwde haar vlees in model en stapte handig in een aangepaste *casual*. Venus en Martina, en misschien ook Kournikova, keken lijdzaam toe hoe de schrandere, weldoorvoede taalmeisjes in vervoering raakten bij de gedachte aan de man die met smaak hun mals gebleven woordvlees zou verslinden. Tegen alle regels en afspraken in voltooiden zij hun toilet met welsprekende, zij het routineuze gebaren. Krengen en cocottes tegelijk, kon hij niet nalaten

bewonderend te denken.

Zwijgend, schijnbaar beheerst, stond de pennenvoerder op. Hij verliet het door parfums en andere geuren bezwangerde slaapvertrek, en begaf zich neuriënd naar de overloop. Het spits was afgebeten, de rest ging vanzelf. De voorbije nacht, de voorafgaande woorden, alles was niet meer geweest dan, nou ja... dan een vingeroefening of een hartverwarmende, geestverheffende aerobische exercitie. Die moest eerst als een verfrommeld stuk papier in de prullenmand belanden, dan pas kon het echte werk ter hand worden genomen. Een licht gevoel maakte zich meester van zijn brein. Keelprop en hersenstop waren feestelijk weggeschoten. De schrijfstiften lonkten, het bruidspapier zuchtte. Het moest anders en beter en breder... zijn nachtvriendinnen hadden hem de weg gewezen... Van alle kanten kwamen zinnen, klanken, letters in beweging, ze golfden als muziek zijn oren in en uit. Achter verlichte neonrose wanden zoemden onzichtbare beeldspinnerijen. Alles was mogelijk. Net als vroeger gleed hij - plotseling verkleefd, ja geestelijk versmolten met de naamgenoot van schrijver dezes - langs de leuning van de trap naar beneden. Zijn ongekamde witte haardos wapperde in de wind. Hij merkte dat zijn bewegingen minder soepel waren dan voorheen. Misschien speelde een zekere vermoeidheid hem parten. Toch ging zijn geneurie halverwege over in gezang... *Marmor, Stein und Eisen bricht, aber unsere Liebe nicht*...

Jacq Vogelaar
Voor groot en klein

Het eetslot

Het is stil bij de deur van mijn kamer. Ik denk dat het nu slaapt, dus heb ik even tijd om te vertellen hoe de zaken staan.

Ik heb je gisteren verteld dat ik het in mijn huis niet langer uithield, omdat er behalve de voordeur geen enkele deur op slot kan. Dat is nu eenmaal zo. Waarom dat zo is, weet ik ook niet. Ik werd nogal zenuwachtig toen er 's ochtends in alle vroegte opeens twee mannen in mijn slaapkamer stonden die zeiden dat ze opdracht hadden mijn bed mee te nemen. Opdracht van wie? vroeg ik nog. Dat ging mij geen reet aan. Of ik maar eventjes snel tussen m'n zure lappen vandaan wilde komen. Zoniet, dan zouden ze me het raam uit kieperen of tegen het plafond jonassen.

Het waren sterke jongens, dat zei ik je geloof ik al, stoere knapen, dus ik als een haas het bed uit. Bed weg. Ik zonder bed. Je begrijpt dat ik de smoor in had. In een huis zonder één deur die op slot kon; behalve de voordeur, maar daar had ik weinig aan zolang iedereen gewoon door de achterdeur naar binnen kon.

Daarom ben ik naar een hotel gegaan. Daar woon ik nu. Ik kan het iedereen aanraden: ga eens een tijdje in je eigen stad in een hotel wonen. Je knapt er van op, bijna alsof je iemand anders geworden bent.

Het hotel heeft de prachtige naam Zeezicht, hoewel het midden in de stad staat en de stad mijlenver van zee vandaan ligt. De naam van de eigenaar gaf voor mij de doorslag; hij heet Slotenmaker.

Toch weet ik niet helemaal zeker of ik beter af ben met mijn huidige behuizing. De deur is dicht, ik heb hem van binnenuit op slot gedaan, maar daar is ook alles mee gezegd. Want laat ik nu uitgerekend de kamer gekregen hebben met het eetslot.

Om te beginnen eet het elke sleutel op die er wordt in gestoken. Niet alleen de baard maar de hele sleutel, met alles wat eraan vastzit, een koperen peer of sleutelhanger, alles vreet het op.

Als iemand z'n vinger in het slot steekt, z'n pink bij voorbeeld, eet het die ook op, en als je niet uitkijkt in één moeite door alles wat aan die vinger vastzit. Maar wie steekt er nou een vinger in het sleutelgat?

Waagt iemand het om door het sleutelgat te loeren - je weet wel wie dat altijd doet - dan is hij prompt z'n oog kwijt. Net goed, kun je natuurlijk zeggen, maar het is wel een fikse straf, een oog kwijt.

Een uur geleden heeft het uitgehongerde slot mijn hele avondeten veror-

berd. De ober was zo onvoorzichtig het karretje waarop hij mijn diner kwam brengen, te dicht bij de deur te rijden. Daardoor is het nu een poosje rustig en is het geknars van zijn raderen en veren niet te horen.

Het heeft alles schoon opgegeten. Ik weet niet eens wat er op het menu stond, alles is weg: eten, borden, bestek, karretje, zelfs de servetten, de tandenstokers en de rekening. Van de ober heb ik daarna niets meer gehoord. Ik zoek nu in de Gouden Gids waar je sloteters kunt krijgen.

Als er eetsloten bestaan, dan toch ook sloteneters! Tegeneters. Die moeten toch ergens te vinden zijn, net zo goed als er voor muizen katten, gifkorrels en vallen zijn. Maar, hoe bestrijd je katten?

Ik weet zeker dat ze bestaan, sloteters. Ze laten zich door het slot opslokken en vreten dan het slot van binnenuit aan, zoiets. En als ze niet te koop zijn, klim ik door het raam en ga er een vangen.

August Hans den Boef
De avonturen van Thomas & Claire
Een kinderboek van Jacq Vogelaar

Het midden van de jaren tachtig vormde een overgangsstadium in de Nederlandse letteren. Het wat meer experimentele proza was al in de loop van de jaren zeventig naar de mesthoop van de geschiedenis verwezen. Vervolgens kwam de poëziependant aan de beurt. Aan het begin van het decennium had Gerrit Komrij daartoe al de aanzet gegeven met zijn keuze uit de poëzieproductie van de laatste tweehonderd jaar, maar een paar jaar later probeerden de pleiters voor de dichtkunst van Ida M. Gerhard de vijftigers naar de marge te verwijzen en poogden de ‘maximalen’ de positie van de ‘zeventigers’ met hun ‘tuintjespoëzie’ over te nemen. Het had zelfs iets weg van een monsterverbond: de Nederlandse dichter moest bruisender c.q. toegankelijker schrijven, was het gezamenlijke devies.

Zo'n monsterverbond duidt erop dat de spelers op de literaire markt zich hergroepeerden. Want naast de polemische bijdragen zag je bijvoorbeeld dat Bernlef, een typische ‘zestiger’ die zich vanuit de *Barbarber*-sfeer had ontwikkeld tot een auteur voor wie de waarneming van details en de problematische kant van de communicatie cruciaal was geworden, toetrad tot de redactie van *Raster*. En dat terwijl dit tijdschrift was voortgekomen uit de kringen van het inmiddels zo gesmade ‘ander proza’. Bernlef zou later in de redactie worden opgevolgd worden door Willem van Toorn, een tamelijk realistisch auteur. Het realisme was als dominante literaire stroming inmiddels immers niet meer voorbehouden aan de postnaturalisten van de spruitjeslucht en doorzonwoning uit de jaren zeventig, maar het stond ook een manier van schrijven toe waarbij aandacht voor de waarneming gepaard ging met aandacht voor de taal en zelfs soms voor de maatschappelijke omstandigheden waaraan de personages blootstonden.

illustraties: S. Woldhek

Bijna een gewoon, ouderwets spannend kinderboek

Een boeiende tijd, het midden van de jaren tachtig, ook in de jeugdliteratuur. Als je naar de toenmalige Griffelwinnaars kijkt, zie je er twee stromingen uitspringen. De eerste was die van het maatschappijkritische kinderboek, een erfenis uit de jaren zeventig. Een gemêleerd gezelschap auteurs hanteerde daarbij een divers aantal maatschappelijke thema's. Zo werden kinderen in historische kinderboeken vertrouwd gemaakt met de negatieve kanten van ons koloniale verleden. Een voorbeeld is *Naar de Barbiesjes* van J.B. Charles of- minder atypisch - het werk van Miep Diekman uit die tijd.

Sommige auteurs, zoals Henk Barnard, probeerden begrip te kweken voor de achtergrond van allochtone kinderen. Anderen sneden thema's aan als vrouwenemancipatie, milieuvervuiling, opvoeding, ziekte en zelfs dood -Guus Kuijer en Els Pelgrom.

Met de lichte en vaak talige filosofietjes in de dierverhaaltjes van Toon Tellegen begon een nieuwe richting populair te worden (Tellegen melkt dit procédé tot het oneindige uit). Achteraf is de duidelijkste exponent hiervan misschien het onderschatte juweeltje *Beer en jager* (1987) van Doeschka Meijsing. Toen uitgeverij De Bezige Bij in 1986 aankondigde dat haar auteur Jacq Firmin Vogelaar (zonder de tweede voornaam) een kinderboek had geschreven, waren de critici dan ook nieuwsgierig. Zou het een maatschappijkritisch kinderboek worden? Want Vogelaar was een linkse auteur en, behalve *Raster*-redacteur, ook sinds jaar en dag medewerker van *de Groene Amsterdammer*. In ieder geval zou het boek geen recht-toe-recht-aan vertegenwoordiger van de politieke strijdcultuur worden, want in zijn kritieken had Vogelaar zich al lang een tegenstander van deze simpele aanpak betoond. Zou hij daarentegen een kinderboek schrijven dat aansloot bij de talige en filosofische aanpak van Toon Tellegen, maar dan geïnspireerd door internationale voorbeelden van Kurt Schwitters tot Raymond Queneau? Met de legendarische eruditie van Vogelaar wist je dat maar nooit.

Het geheim van de bolhoeden bleek echter in geen van beide stromingen, in de maatschappijkritische noch die van de talige filosofietjes, te passen. Het was bijna een gewoon, ouderwets spannend kinderboek. Neem alleen al de titel. Vanwege het toveren door de jonge hoofdpersoon Thomas Maandag zou je eerder denken aan buitenlandse auteurs als Astrid Lindgren en Roald Dahl. Maar Vogelaars boek mist gelukkig het dwingende, ouderwetse non-conformisme van Pippi Langkous en het brave venijn van Dahls figuren. Bovendien tovert Thomas ook niet op de manier van Pippi Langkous of de heksen - hij maakt brouwsels als een moderne alchemist, zoals zijn grootvader merkwaardige toestellen construeert als de uitvinders in het werk van Jules Verne of H.G. Wells. Thomas is het best te vergelijken met de jeugdige uitvinder Bram Vingerling (overigens een van de helden voor Harry Mulisch) in de kinderboeken van Leonard Roggeveen. Die had bijvoorbeeld een drankje gebrouwen waarmee hij zich onzichtbaar kon maken. Geen magie, maar materialistisch verantwoorde verbeelding.

Aanvankelijk lijkt *Het geheim van de bolhoeden* maatschappijkritische elementen te bevatten. De Franse dorpelingen haten Thomas' grootvader omdat die van buiten komt en rare dingen in elkaar knutselt. Maar het verhaal blijkt al snel niet over xenofobie te gaan. Maatschappijkritisch lijkt ook de beschrijving van de ambitie bij de reiger Gerrie Herrie om met behulp van de uitvindingen van Thomas' grootvader koningin van het luchtruim

worden. Het boek gaat echter niet over macht in politieke zin. Gekken die over de wereld willen heersen, komen immers al meer dan honderd jaar frequent voor in pulp, sf, fantasy, horror, in kinderboeken en strips.

Gerrie Herrie lijkt op personages uit de Belgische strip *Chlorophil*, door het detail van haar gemutileerde snavel, maar vooral door de vele vermommingen die de dieren in deze verhalen aannemen, en door de ambitie om de wereld te veroveren van Antraciet de rat, de eeuwige antagonist van Chlorophil de veldmuis.

Behalve aan de sfeer van *Chlorophil* doet Vogelaars boek soms ook aan die uit Suske & Wiske denken, onder meer omdat Thomas' grootvader een vergelijkbare rol speelt als uitvinder professor Barrabas. En Thomas & Claire zijn leeftijdsgenoten van het Belgische duo.

Surrealistische thematiek

Misschien is dit het moment om iets meer over de inhoud van het verhaal te vertellen, voordat de verwijzingen naar Franse dorpelingen en vriendinnetjes, machtsbeluste reigers en knutselende uitvinders te verwarrend worden. De Nederlandse jongen Thomas Maandag gaat zoals altijd in de vakantie op bezoek bij zijn grootvader in Frankrijk die Thomas Lundi heet. Grootvader is een uitvinder die letterlijk alles wil laten vliegen. De jongen treft zijn huis echter leeg aan en ook Claire, zijn speelkameraadje van vorige logeerpartijen, is verdwenen. Het is met andere woorden niet pluis in het vertrouwde dorpje. Thomas ziet merkwaardige mannen met bolhoeden rondlopen en dorpelingen gedragen zich nog afwijzender tegenover hem dan ooit tevoren, inclusief de vader van Claire, die als smid nota bene aardig heeft verdiend aan de apparaten die hij voor de grootvader heeft gemaakt. En het stinkt overal naar vis. Gelukkig duikt Claire weer op: de dorpelingen hadden alle kinderen naar een vakantiekamp gestuurd, maar het meisje wist te ontsnappen.

Thomas heeft nog een kameraadje: de sprekende kauw Grauw - waarmee Vogelaar aansluit bij de jeugdliteratuurtraditie van Gerrit de torenkraai en andere sprekende vogels. Maar Grauw kan behalve spreken ook denken. In het begin van het verhaal weet Thomas op zijn Bram Vingerlings een muis te transformeren tot het formaat van een hond. Hij steek de reuzenmuis vervolgens in een hondenpak en constateert vervolgens dat de ‘huismond’, zoals hij het dier noemt, zich na een tijdje ook als een hond gaat gedragen.

Ik moest direct denken aan de titel van een roman van Vogelaar uit 1968: *Gedaanteverandering of 'n metaforische muizeval* en aan het dorp ‘De Blesse’ uit zijn roman *Alle vlees* (1982): ‘Een tijdlang deed het gerucht de ronde dat

er paardeknechten in de paardehuiden gestopt werden waarop de boeren, zoals dat genoemd werd, vorstelik rondreden'.

Veel belangrijker is echter dat dit motief de sleutel is voor het hele boek, voor het geheim van de bolhoeden. Want Thomas en Claire ontdekken dat de bolhoeden een door de grootvader bedachte contraptie zijn waarmee pinguïns kunnen vliegen. In het dorp is namelijk een hele kolonie pinguïns verborgen - vandaar de vislucht, want de vogels moeten ook eten. Door hun vermomming als *British gentlemen* gaan de vogels, die net als Grauw kunnen spreken, steeds meer lijken op mensen, zoals de dorpelingen overigens op hun beurt steeds meer gaan lijken op pinguïns.

Deze surrealistische thematiek is de essentie van Het geheim van de bolhoeden en Vogelaar heeft die kundig voorbereid. Want uiteraard is de 'huismond' een duidelijke voorafschaduwing van de pinguins in de bolhoeden-pakken en bereidde Grauw de oplettende lezertjes voor op de pratende en denkende vogels.

Dat surrealisme is de voornaamste reden dat ik *Het geheim van de bolhoeden* 'bijna' een ouderwets kinderboek noemde. Een ander element dat de ouderwetse traditie ontstijgt, is de relatie tussen Thomas en Claire. De genegenheid tussen hen beiden beschrijft Vogelaar op een delicate, subtiele manier, in bijzinnen. Vergelijkbaar subtiel lost hij het probleem op van de verdwenen grootvader. De oude man bevindt zich aan het slot van de roman op een wolk, ver van het aardse gewoel in zijn hemelse element. Is dat geen mooie, dubbelzinnige metafoor van de dood?

Ars combinatoria

Het bijzondere van *Het geheim van de bolhoeden* is dat Vogelaar diverse traditionele topoi - dit woord mag wel na de laatste, klassieke Boekenweek - uit de jeugdliteratuur tot een spannend en verrassend geheel heeft gecombineerd. Het heeft lang geduurd voor ik weer een kinderboek las dat op zo'n enerverende manier een amalgaam van die oude, afgelebberde traditie maakte. Dat was J.K. Rowlings *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Ik werd dan ook onaangenaam getroffen toen bij de verschijning van de Nederlandse versie van het derde Potter-boek een koor van recensenten het oeuvre van Rowling beschreef als een eigentijdse vorm van pulp. Contigu aan de griezelverhalen van Paul van Loon c.s, die tot mijn genoegen overigens - want ik hou van goede griezelverhalen - weer wat uit de mode raken. Maar de Potterboeken zijn juist wel goed geschreven en het is onbegrijpelijk dat de Nederlandse besprekers - bezwerend - verwijzen naar auteurs als Dahl en Lindgren als voorbeelden van hoe de fantasie wel tot literaire kwaliteit kan leiden. Of ze hebben de boeken te oppervlakkig gelezen, dan wel

laten ze zich teveel afleiden door het onbeholpen en irritante gestamel van kleine Potterfans op de Kinderpagina van *NRC Handelsblad*.

De critici hebben blijkbaar geen enkel oog voor de intertekstualiteit in de Potterboeken. Rowling leent net als Vogelaar een hele serie thema's en motieven van voorgangers: het weeskind Harry dat bij onaardige familieleden opgroeit, de kostschooljongen Potter die vrienden en vijanden krijgt en onderwezen wordt door aardige en akelige leraren, door domme en ambitieuze medeleerlingen en uitblinkt in een competitieve sport - zwerkbal -die de scholieren op een bijna hysterische manier volgen. Het kostschoolleven ook dat de ritmiek van de serie bepaalt, net als *Malory Towers* van Enid Blyton. De traditie van geheimschriften en schatkaarten. De Angelsaksische manie voor ongezond, maar exotisch snoepgoed. De hele fantasy-traditie van spoken, draken en andere fabeldieren. De maatschappijkritiek op de kleinburgelijke familie van Potter, maar ook op oppervlakkige tv-goeroes. De Britse humor tenslotte die trouwens in veel van de genoemde traditionele genres een rol speelt. Noem maar op.

Het kan trouwens nog erger dan tuttige Nederlandse critici. Zware Angelsaksische christenen willen de Potter-boeken zelfs uit de schoolbibliotheken verwijderen omdat ze tegenstrijdig zijn met de bijbel. Kennelijk is hun de positieve boodschap van de boeken ontgaan: liefde en vriendschap zijn het belangrijkste waar het in dit leven om gaat.

Zo'n cocktail uit traditionele genres hoeft natuurlijk niet direct tot een interessante en succesvolle serie te leiden. Dat kan alleen als de auteur de *ars combinatoria* beheerst. Al die thema's en motieven weet Rowling op een spannende manier met elkaar te vervlechten en dat is de basis van het Potter-succes. Rowling weet motieven uit het ene genre binnen een ander een cruciale rol te laten spelen. Harry Potters preoccupatie met zijn dode ouders bijvoorbeeld maken hem kwetsbaarder tegenover de duistere wezens die hij op zijn pad vindt. Eenzelfde *ars combinatoria* laat Vogelaar zien in *Het geheim van de bolhoeden*. De uitvindingen à la Bram Vingerling, de loyale vriendschap tussen Thomas en Claire (met de ontluikende aantrekkingskracht voor het andere geslacht), de vreemdelingenhaat van dorpsbewoners en de surrealistische vondst om alles te laten vliegen, alles is met elkaar verbonden. Grappig is ook dat Vogelaar ‘negentiende-eeuwse’ samenvattingen van de hoofdstukken (‘Waarin Thomas Maandag... enzovoort’) niet aan elk nieuw hoofdstuk laat voorafgaan, maar pas *na* het romanverhaal laat afdrukken.

De stijl van Vogelaar is kaler dan die van Rowling, maar het genoegen in de taal speelt bij hem zelfs een thematische rol, zoals in de ‘huismond’. Vooral in de namen van zijn personages heeft hij zich uitgeleefd. Thomas Maandags grootvader heeft een Franse achternaam, maar het dorpje heet Hete Bliksem en de burgemeester Ratsmodee.

Overgangsfase

Heel duidelijk is dat *Het geheim van de bolhoeden* uit een overgangsfase in het oeuvre van Vogelaar stamt. Twee jaar eerder had Vogelaar onder het destijds goed verborgen heteroniem Koba Swart een ‘vrouwenboek’ gepubliceerd: *Nora. Een val*. De term ‘vrouwenboek’ gebruik ik overigens als tegendeel van negatief. Aan de hand van een vrouwelijk personage beschrijft Swart de geleidelijke vervreemding van haar omgeving. Swart blijft binnen de kaders van het realisme, in een stijl die daarbij past. Met *Nora* liet Vogelaar zien dat hij ook in een andere stijl een eigen signatuur heeft. Dat hij in staat was tot ‘realistische’ teksten had hij overigens al in fragmenten in zijn vroegere werk laten zien, maar die leken nog de status van pastiches te hebben. Net als een perfecte pastiche op de stijl van Henk van der Meijden die Vogelaar in de jaren zeventig in de *Groene* publiceerde.

De in aanpak heterogene prozabundel *Verdwijningen* (1988) bevat behalve emulaties van auteurs als Italo Calvino - en niet te vergeten Vogelaars eerste Meneer Taats-verhalen - evengoed al aanzetten tot een manier van schrijven die hij in de twee romans uit de jaren negentig zou laten zien. Aan die roman heeft ook *Het geheim van de bolhoeden* bijgedragen, vooral vanwege de plaats van een kind in een omgeving van volwassenen; een omgeving die zulke vreemde vormen kan aannemen dat ook daar magische gebeurtenissen lijken plaats te vinden.

Misschien had Vogelaar *Het geheim van de bolhoeden* om strategische redenen beter ook onder het heteroniem Koba Swart kunnen publiceren. De scepsis over zijn werk was nog groot in 1986. Bovendien werd het boek voor de *Groene* gerecenseerd door de jeugdige Thomas Offermans, die ook al een eerdere versie gelezen bleek te hebben. De zoon van de toenmalige *Raster* en *Groene*-collega Cyrille Offermans richtte zo de aandacht teveel op de sfeer van *Raster* gericht.

Het geheim van de bolhoeden zou eigenlijk van de uitgeverij een tweede kans moeten krijgen. Gedateerd is het boek absoluut niet, op twee elementen na. Tegenwoordig doet een kind geen cassette meer in een computerspelletje; in het boek geldt bovendien de motorfiets nog als een vervoermiddel voor non-conformisten en niet, zoals tegenwoordig, voor psychopaten en mannen met een midlifecrisis.

Hoewel, rijdt Potters vriend Hagrith niet ook op een motor? Precies, maar wie zegt dat de Potterboeken volmaakt zijn?

In ieder geval zou ik het toejuichen als in juli behalve *Harry Potter and the Doomspell Tournament* ook *Het geheim van de bolhoeden* in de winkels ligt.

August Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan het MIM (Instituut voor Media en Informatiemanagement) te Amsterdam. In 1991 verscheen van hem het kinderboek Over Tijger die op een tijger lijkt en andere merkwaardige poezen.

Joris van Groningen
Onbegonnen werk
Jacq Vogelaar als literair criticus

Ruim een kwart eeuw inmiddels is Jacq Vogelaar als literair criticus verbonden aan weekblad *De Groene Amsterdammer*. Dat is een uitzonderlijk lange periode, misschien alleen geëvenaard door Kees Fens bij *de Volkskrant*. Minstens zo opmerkelijk is dat Vogelaar zich altijd een opmerkelijk consistent criticus heeft betoond, en dat nog steeds is, hoewel het aanvankelijke ideologisch geïnspireerde commentaar in de loop van de tijd heeft plaats gemaakt voor een meer algemeen kritische toonzetting - een ontwikkeling die door het tijdschrift zelf wordt weerspiegeld. Kan ik mij uit zijn eerste bundel *Konfrontaties* nog een passage herinneren waarin uitgeverijen werden gehekeld als kapitalistische uitbuiters en schrijvers werden vergeleken met arbeiders, die politieke benadering is door een minder beladen kritiek vervangen. Er valt echter ook wat voor te zeggen dit verschil toe te schrijven aan een veranderd jargon. Want nog steeds uit Vogelaar zijn bezwaren tegen de manier waarop de boekenmarkt functioneert. Wie weet acht hij zelfs kanttekeningen daarbij meer dan ooit noodzakelijk, nu literatuur een product voor massale consumptie is geworden waarbij succes het aflegt tegen kwaliteit. Nog in zijn meest recente verzameling kritieken *Meer speelruimte* (1998) staat een artikel - 'Aansluitingen / correspondenties' - waarin Vogelaar andermaal stelling neemt tegen een literaire markt die louter door commerciële motieven wordt beheerst en daarmee eenzijdig dreigt te worden.

Deze kritische benadering is bij hem altijd gepaard gegaan met een belangstelling voor literaire werken met zin voor avontuur, boeken bedoel ik dan, die de grenzen van hun literaire mogelijkheden verkennen. Het gaat om romans die onder de noemer experimenteel of avant-gardistisch vallen, al zijn dat aanduidingen met historische beperkingen, vooral van toepassing op de literatuur uit de eerste helft van de twintigste eeuw, terwijl Vogelaars interesse verder gaat, zoals blijkt uit zijn aandacht voor Gustave Flaubert aan wie hij een groot aantal artikelen heeft gewijd. Kenmerkend voor Vogelaars kritische belangstelling lijkt vooral een zelfreflexieve literatuur, boeken waarin de auteurs zich rekenschap geven van de manier waarop de betekenis van het geschrevene tot stand komt.

Het zijn romans die zich binnenstebuiten keren, om datgene te verwoorden wat zich alleen in de literatuur laat uitdrukken, het onzegbare misschien, dat zich ophoudt in het grensgebied waar betekenissen nog geen vaste vorm hebben aangenomen, een onbestemde ruimte waarin onvervulde mogelijk-

heden worden beproefd: ‘en wat is schrijven zelf anders dan een proef op de som, een experiment, een permanente oefening in anders denken,’ tekent Vogelaar op in het eerder genoemde essay ‘Aansluitingen / correspondenties’.

De utopische methode

Ruimte is een woord dat hij in dat verband veelvuldig hanteert. De naam van de bundel *Meer speelruimte* wijst daar al op en specificeert het begrip tegelijkertijd tot een vrijplaats. Literatuur lijkt in de optiek van Vogelaar veel weg te hebben van een ‘parallelactie’, om een metafoor van de door hem meermalen besproken Robert Musil aan te halen. Ze creëert een wereld buiten de officiële geschiedschrijving om, zoals de parallelactie in *De man zonder eigenschappen* zich eveneens aan de werkelijkheid onttrekt om het perspectief op een andere evenwijdige realiteit te openen.

Wellicht valt die parallelle wereld te bestempelen als een utopie, eveneens een onderwerp waar Vogelaar zich veelvuldig over heeft uitgelaten. Anders dan Vogelaars voormalige politieke stellingname verbindt hij aan de utopie geen maatschappelijk ideaal:

> Als ik aan utopische literatuur denk, dan niet aan het ontwerpen van een andere, betere wereld; voor zulke perfecte plannen ben ik als de dood en de geschiedenis heeft laten zien wat voor verschrikkelijks er gebeurt wanneer men utopieën echt wil realiseren. Nee, utopische literatuur is voor mij eerder een vorm van schrijven die het utopische als een methode van denken hanteert, de idee dat niets moet zijn zo als het nu eenmaal is maar ook anders kan, op z'n minst anders gezien, anders gezegd, anders gedacht. Geen doel, om Musil te citeren, maar richting - ik zou zeggen: gerichtheid, een bepaalde instelling: van de lens en van houding, een gerichte belangstelling (inspiratie), en dat mag men een essayistische houding noemen.

Vogelaar wijdde aan de utopische methode al eerder een beschouwing, in het opstel ‘Van utopie naar atopie’, dat werd opgenomen in de bundel *Terugschrijven* (1988). Utopische literatuur houdt door de allesomvattende en perfecte voorstellingswereld een beperking van de bewegingsvrijheid in. Ze staat geen ontwikkeling toe, alles is ondergeschikt aan het ideaal - een statische droomwereld dus. Hiertegenover stelt Vogelaar de methode van het utopische denken. ‘Kunst als utopische methode,’ schrijft hij, ‘heeft het produktieve vermogen om gevoel en ervaring uit te breiden.’ Met een verwijzing naar opnieuw Musil komt hij ertoe dit te omschrijven als een ‘uit-

breiding van de *mogelijkheidszin*.' Het gaat om datgene wat Roland Barthes later met het begrip *atopie* heeft aangeduid, het tegendeel van een welbepaalde locatie, overeenkomstig het door Vogelaar veelgebruikte begrip ruimte - geen uitweg of vlucht uit de werkelijkheid, zoals de utopie, maar 'een opening in de wereld van vastgelegde betekenissen.'

Een aanduiding voor deze moeilijk te bepalen vrijplaats is de drempel, een metaforische aanduiding van de passage tussen verschillende domeinen van kennis en ervaring. De drempel stelt een tussenruimte of overgangsgebied voor, het verbeeldt de omslag tussen vorm en vormeloosheid, die het duistere middelpunt van de metamorfose belichaamt. Het is een uiterst dubbelzinnige ruimte tussen verdwijning en verschijning. Benadering daarvan is bij uitstek een literaire methode waarin het schrijven zich van andere kunsten onderscheidt en zijn unieke uitdrukkingsvorm vindt. Te schrijven wil zeggen onder woorden te brengen wat zich tijdens het schrijfproces voltrekt om aldus de totstandkoming van betekenissen te doorgronden. Deze thematiek beschrijft Vogelaar aan de hand van onder andere Franz Kafka en Samuel Beckett, twee door hem in het bijzonder bewonderde auteurs over wie hij in de loop der jaren een groot aantal essays heeft geschreven en die hij in andere stukken, net als Flaubert en Musil, regelmatig aanhaalt.

Over Beckett bijvoorbeeld nam Vogelaar in zowel *Terugschrijven* als *Striptease van ui* (1993) stukken op. Beide titels - 'Tussenfiguur in niemandsland' en 'Passeur van het interval. Hoe het werkt' - geven al een indicatie van de thematische invalshoek. In eerstgenoemd artikel gaat het over de obsessie van de literatuur met de dichotomie van de taal, de scheiding tussen taal en betekenis, de namen en de dingen, de wereld en de poging haar betekenis te geven, die voor Becketts personages een zoektocht door de taal is, die uitmondt in de onmogelijkheid überhaupt ergens betekenis aan te kunnen geven. Toch proberen ze dat desondanks telkens weer opnieuw, op zoek wellicht naar 'semantische soelaas', zoals Watt het formuleert, of omdat er niks anders op zit:

Het zoeken - door de romanfiguren als noodzakelijk ervaren, zonder dat het waarom ervan ooit vast komt te staan, hetgeen niet verhindert dat de queeste onherroepelijk ten einde gevoerd moet worden - blijft niet tot het doen en laten van de romanpersonages beperkt, maar contamineert ook het boek dat erover vertelt; het is iets onmogelijks geworden, niettemin moet het steeds weer geschreven en van voren af aan begonnen worden.

Vogelaar spreekt in dat verband over 'schrijfwerk dat in de ware zin van het woord onbegonnen, onmogelijk werk is.' Hij plaatst Beckett in de traditie die begonnen is bij Cervantes en onder anderen via Sterne, Diderot en Sade werd vervolgd en voortgezet door Flaubert en Mallarmé - stuk voor stuk auteurs die het schrijven zelf tot uitgangspunt nemen van hun werk.

Het werk van Beckett is van deze lijn in de moderne literatuur - de grenslijn - geen eindpunt, maar eerder de dubbele punt: geen afsluiting, maar opening.

In het werk van Beckett heeft, als in een brandpunt, de beweging die voor velen een voorname drijfveer vormt, voorlopig z'n scherpste concentratie gevonden. Die drijfveer, beweegreden of soms zelfs obsessie lijkt z'n oorsprong te hebben in een geheime krachtbron die gevormd wordt door de drang of wens om door het schrijven *anders* te worden, niet *een ander*, eerder *niemand* een lege plaats waar het ego legio wordt. Het gaat om een ervaring en utopisch experiment, een proefondervinding, die het schrijven als belofte in zich lijkt te bergen. Het daarmee verbonden verlangen houdt goedbeschouwd een buitensporige eis in en leidt daarom tot het tegendeel van een *l'art-pour-l'art*-houding, doordat deze beweging in het schrijven gericht is op iets dat de grenzen van de literatuur te buiten gaat: het wil alles of niet, het wil alles zeggen, het gezegde en ongezegde, of het nu het schrijven van Sade is of dat van een niet minder sadistische Naamloos. Dit schrijven wordt gedreven door een Passie die elke poging onmogelijk maakt. Op dat onmogelijke concentreert zich de moderne literatuur in haar beste, dat wil zeggen: uitzonderlijke momenten.

Richt de proefondervinderlijke literatuur zich op datgene wat onmogelijk onder woorden kan worden gebracht, dit vereist een welbewuste omgang met de taal, want elk woord is tweedehands, bezoedeld en aangetast, zoals Vogelaar in de coda, van *Terugschrijven* opmerkt. De taal is belast met betekenissen en waarden, elk woord is door en door vuil. Teneinde te kunnen spreken, zal de schrijver de taal het zwijgen moeten opleggen, om weer terug te keren naar het essay over Beckett. Te schrijven vereist van de schrijver een welbewuste omgang met zijn instrumentarium. Hij moet vermijden zich spontaan te uiten, als zoiets al kan, en indirect te werk gaan.

Zo bezien lijken Vogelaars kritische beschouwingen een uitbreiding van zijn literaire praktijk om zich rekenschap te geven van zijn literaire methode. Maar meer dan alleen een verantwoording is het ook een verovering, een poging zich de literatuur toe te eigenen door het te verwerken en om te vormen. Intertekstualiteit is wat dat betreft meer dan alleen een literaire benadering een onvermijdelijk gegeven, of zoals hij in de coda schrijft:

> Wat hij [de schrijver] maakt is een combinatie van al bestaande gegevens, een bewerking van voorgevormde betekenissen, alleen het arrangement is nieuw, voor even althans. Elke tekst maakt deel uit van een reeks, van meerdere reeksen tegelijk. Hij is provisorische resultaat van het schrijfproces als een simultane activiteit van allen die schrijven en geschreven hebben, van een woordenstroom.

Voorwaardelijke tussenruimte

Lezen en schrijven zijn voor Vogelaar activiteiten die in elkaars verlengde liggen, elkaar overlappen. Beide weerspiegelen eenzelfde instelling, het zoeken naar nieuwe combinatiemogelijkheden. Gezien het belang dat Vogelaar aan het lezen toekent is het niet verwonderlijk dat hij daar verschillende essays over heeft geschreven. In eerste instantie deed hij dat als gastdocent aan de Universiteit van Groningen met een reeks lezingen, verschenen bij uitgeverij Perdu onder de titel *Speelruimte* (1989). Naderhand heeft Vogelaar een aantal colleges bewerkt en opgenomen in de bundel *Meer speelruimte* die bijna tien jaar later verscheen.

Lezen en schrijven vormen verlengstukken van elkaar. Beide voeren naar een tussenruimte, niet los van de werkelijkheid maar evenmin in volledig opgelost in de fictieve wereld van het boek. Lezen verschaft toegang tot de wereld van het *alsof*, zoals Vogelaar schrijft in ‘Waar zit je lezer?’ Het lezen vormt opening tussen de werkelijkheid en fantasie. Net als de schrijver is ook de lezer niet langer zichzelf: ‘In de voorwaardelijke tussenruimte en tussentijd valt de lezer niet meer samen met zijn gewone ik, evenmin is hij gelijk aan het personage of de situatie waarover hij leest.’

Het gaat daarbij niet zozeer om identificatie als wel om inleving. De lezer ondergaat een gedaanteverandering die hij met de tekst als leidraad zelf gestalte geeft. Niet voor niets noemt Vogelaar lezen een uitvoerende kunst. Hij vergelijkt de tekst met een partituur die door verschillende muzikanten vertolkt telkens tot andere interpretaties leidt. De tekst biedt de lezer een tijdelijk kader van ervaringen en beelden waarmee hij een verhaal over zichzelf vertelt. Met instemming citeett Vogelaar de beschouwing van Marcel Proust dat aan het lezen is gewijd: ‘Het werk van de schrijver is niet meer dan een soort vergrootglas dat hij de lezer aanbiedt om hem iets te laten onderscheiden wat hij zonder dat boek niet in zichzelf zou hebben gezien.’ Maar zoals gebeurtenissen in het leven achteraf hun waarde krijgen in de herinnering is de zin van het lezen in de herhaling gelegen. Bij het herlezen van een boek wordt de lezer zich bewust van wat zich tijdens de eerste lezing heeft voltrokken. Vogelaar demonstreert dit idee in verschillende essays.

Zo herleest hij het werk van René Geysen en Daniël Robberechts. In het werk van eerstgenoemde ontdekt Vogelaar nieuwe verbanden en ook correspondenties met zijn eigen werk. Waar herlezing toe kan leiden wordt echter vooral duidelijk in zijn beschouwing over Nathalie Sarraute over wie hij in *Terugschrijven*, ruim tien jaar eerder dus, een lovend stuk had geschreven. Herlezing van met name haar kritische werk doet hem voorkomen alsof hij het voor het eerst las. Was zijn eerste lezing overwegend positief en instemmend (minder gedetailleerd ook), herlezing laat een radicaal andere indruk

na. Hij noemt haar essays ‘narcistisch’. Ze laten geen ruimte over voor de lezer voor wie alleen de rol van echo is weggelegd. In haar literaire bespiegelingen over het onpersoonlijke noemt Sarraute alleen auteurs die in haar kraam van pas komen en ‘dan nog herschapen naar haar beeld en gelijkenis,’ voegt Vogelaar daaraan toe.

De essays over Sarraute vormen daarmee een illustratie van zijn eigen utopische methode. Hij creëert een opening in ‘de wereld van vastgelegde betekenissen - in dit geval die van hemzelf. Kritiek en oordeel vormen geen doel, maar geven een richting aan, telkens een andere, zolang er maar ruimte ontstaat.

Literatuur

J.F. Vogelaar, *Oriëntaties. Kritieken en commentaren 2* (Nijmegen, 1983); Terugschrijven (Amsterdam, 1988); *Speelruimte*, (Amsterdam, 1989); *Striptease van een ui* (Amsterdam: 1993); *Meer speelruimte* (Amsterdam: 1998). Verder maakte ik gebruik van ‘De drempel’, een verhaal uit de bundel *Verdwijningen. Oefeningen* (Amsterdam: 1988). Over de betekenis van de drempel in het literaire werk van Vogelaar schreef Antony Mertens *Sluiproutes en dwaalwegen* (dissertatie Amsterdam, 1991).

Joris van Groningen (1962) is Neerlandicus en is werkzaam als freelance schrijver

Rein Bloem
Een dronk op twee...
Aantekeningen naar aanleiding van *Verschijningen* en *Verdwijningen*

‘Laten verdwijnen, dat kan hij meesterlijk. Maar laten verschijnen, hè, dát lukt 'm niet.’

Dat zegt juffrouw Klaterhoen in *De A van Abeltje*. De kermisattractie, de zogenaamde Evanuatie-truc, is mislukt.

Uiteraard zal alles wel terecht komen, dat moet in een alleraardigst kinderboek, maar tussen verdwijnen en verschijnen zit veel spanne tijds. Alleen in dat beeldige woord evanuatie valt er wel het nodige samen, de schrijfster heeft het immers verzonnen, hoe bestaat het.

Mallarmé is de grootmeester van woorden; op het oog en het oor roept hij gelijke betekenissen op, die bij wijze van spreken meerdere, verrassende kanten op kunnen.

illustraties: Henri Michaux

Woorden die tegelijkertijd uit- en in-sluiten, open en dicht, alsof het niets is. In zijn vierregelige gelegenheidsversjes, bestemd voor intimi, zijn vrouw en dochter voorop, leeft hij zich spelenderwijs en heimelijk uit. Een van zijn dierbare sleutelwoorden is waaier, hij heeft achttien van die ‘Éventails’ uit zijn tovermouw geschud.

Bijvoorbeeld nr. II:

A Mille G.M.

Jadis frôlant avec émoi
Ton dos de licorne ou de fée,
Aile ancienne, donne-moi
L'horizon dans une bouffée.

Vroeger raakte de vader zijn dochter Geneviève vluchtig op haar rug. Of beroert hij juist de waaier met een eenhoorn of feeënmotief?

In ieder geval wil de dichter zo'n vlucht nog eens meemaken. Hij verlegt zijn horizon en komt vliegensvlug in het verleden ach heden terecht.

Onbetaalbaar en ondeugend versje, waarin de slotwoorden, regel om regel, op elkaar rijmen met klinker en medeklinker, zelfs de voorafgaande lettergrepen mogen mee doen in dat duplo-spel: *émoi-ne-moi; ou de fée-bouffée*.

De klank is hetzelfde, maar de betekenis loopt uiteen.

Onvertaalbaar lijkt dat te zijn:

Vroeger vleugje als het mocht
Fabeldier of fee zo je rug,
Geef de kim een ademtocht
De vleugel als vanouds terug.

Behalve met waaiers speelt Mallarmé in heel zijn werk met dat span verschijnen-verdwijnen, een oogwenk van elkaar.

Hegel gaf hem de grondslag van plus en min wordt plusminus. In de praktijk van de tovenaar gaat het vele malen genuanceerder en beweeglijker toe. Denk aan een pirouet op de plaats, een waaiend gordijn, schuim in de zee of een drinkglas.

Zijn visitekaartje, voorop in zijn *Verzameld werk* geplaatst, is het gedicht ‘Salut’, dat wil zeggen *heilig* en *proost* (*heilgroet* vertaalt Paul Claes). Verderop verdrinken sirenes en zo schuift dat alles ineen.

Een zeer vroeg gedicht is ‘Apparition’: het speelt in het maanlicht, er is haast niets meer te zien, het blijkt de gezegende dag van een allereerste zoen, in een handomdraai wordt het verschijnsel verdonkeremaand.

Nog meer muziek zit in het eenvoudige, meermalen gebruikte woord *pli*: de plooi in een jurk en het lijf, ongrijpbaar als het zich plooit. Het verschijnsel Tijd is in de visie van Mallarmé altijd *changeant*.

‘Remémoration d'amis Belges’ is een schitterend voorbeeld van weerschijn:

À des heures et sans que tel souffle l'émeuve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve

Voor het eerst in Brugge met nieuwe vrienden. Nauwelijks thuis herinnert de dichter het verleden van de stad, met een extra voorvoegsel om de afstand groter te maken, tersluiks de oudheid te verdampen en dan weer plooi voor plooi te ontkleden, tot de laatste steen boven komt.

Boulez en Béjart hebben in 1973 het gedicht getransformeerd in muziek en dans, elk hun eigen weg gaande, gebaseerd op vitaliteit, kracht en broosheid door elkaar (vitalité, force et fragilité mêlés) beklemming en geluk, een mengelmoes van raadsels en klaarheid (anxiété et bonheur, mêlant énigmes et clartés) naar hun zeggen.

Dat is dat.

Graaf Goblet D'Alviella, auteur van *De wereldreis der symbolen*, leert ons in zijn voorbericht dat het woord *symbool* oorspronkelijk betekende: de twee helften van het wastafeltje, dat bij een verbond van gastvrijheid gedeeld

werd...dat staat vast.

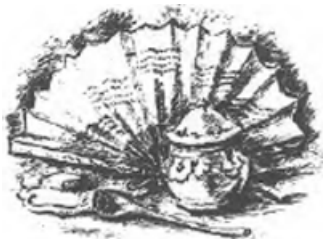
Van de weeromstuit voegt hij een waarschuwing toe: niets is zo besmettelijk als een symbool.

Mallarmé abstraheert een fragiel voorwerp, maakt het los van dagelijks gebruik en plaatst het als een ster aan de hemel, zo rein als maar kan. Zijn plooi is ontplooid.

Michaux is zijn tegenvoeter: *La vie dans les plis* (1972) is getekend in een onderwereld van helse pijn.

'Apparitions', het tweede deel van die bundel korte verhalen, maakt stante pede van zijn lijf een moordkuil. De eerste klap, 'La constellation des piqures' ('Het gesternte van de steken', vertaling van Laurens Vancrevel), is raak:

> De gewoonte die mij aan mijn ledematen bindt is plotseling verdwenen.
>
> De ruimte breidt zich uit (die van mijn lichaam?). Hij is rond.
> Ik val erin. Ik val omlaag. Ik val omhoog. Ik val, een stofje, in vele richtingen. Snel verschiet ik. Hier, ginds, in opeenvolgende afgronden. Slagen. Ik ontvang uiterst korte slagen. Van verre, van heel verre, van overal.
> Onmogelijk te ontsnappen. Ik ben in het gesternte van de steken.



Inwendig pijnlijden, van jongs af aan. Geboren in Namen (1899), het platte land waar hij niet kan aarden, zich opsluit eenentwintig jaar lang, de tanden op elkaar, gewelddadige kreten, de voortdurende, niet te beslechten strijd tegen de imperfectie, ondanks alle noodzaak onophoudelijk slecht bewapend, terwijl Mallarmé daaraan voorgoed is ontstegen.

Het verlangen te ontsnappen is de drijfveer, maar de ondergrondse cel laat het niet toe.

De vogel die verdwijnt

> Die daar verschijnt overdag, de blankste dag. Vogel.
> Hij klapwiekt, hij vliegt op. Hij klapwiekt, hij verdwijnt.
> Hij staat. En dan is hij weer weg. Met een vleugelslag
> is hij verdwenen in de blanke ruimte.
> Dat is mijn vogel, de vogel die uit de hemel mijn kleine
> binnenplaats komt bevolken. Bevolken? Je ziet hoe...
> Maar ik blijf zitten en kijk naar hem, betoverd door
> zijn verschijning, betoverd door zijn verdwijning.

De heildronk, die Mallarmé uitbracht op het feest waar hij de eregast was,

zijn ‘Salut’, eindigt op een driewerf smetteloos wit: de champagne, het blanco papier en de zeilboot waarin alle getrouwen de koers van de stuurman moeten volgen: *Le blanc souci de notre toile*. Zorgeloos kan ieder zijns weegs gaan. Daar is in het werk van Michaux geen sprake van. De blanke ruimte is bewolkt, voor je het weet.

De tijd in het werk van Mallarmé fuseert en lost op in het oneindige, de ruimte wordt onafzienbaar.

Michaux kent geen tijd, leeft van pijnlijke momentopnamen, zoekt afgelegen ruimten waar niemand hem kan vinden, verplaatst zich waar hij ook is. Nergens voelt hij zich thuis, zijn lichaam staat op springen, plooibaar kan hij, vol littekens, niet zijn.

Alleen al de titels van de korte verhalen in het leven van de plooien, staan stijf van de pijn: *De aanval van de golvende sabel*; *De buiken-opener, De vlaag van uitputting, De afbraakinrichting, De werken van Sisyfus* enzovoorts, het houdt maar niet op....

Verschijning

Vervuld van mij
Vervuld van jou.
Vervuld van de sluiers zonder eind van duistere oogmerken.
Vervuld van wouwen
Vervuld van nacht.
Vervuld van grenzeloze vouwen, vouwen van mijn waakpost.
Vervuld van regen.
Vervuld van braak, van brokstukken, van hopen brokstukken.
Van kreten ook, vooral van kreten.
Vervuld van verstikking.
Langzame hoos.

In het Frans is het klemmender, vanwege het rijm, bijna steeds op een ieklank, een hamerend en schriller effect, dat voor de Nederlandse vertaler haast niet te doen is:

Emplie de plis.
Emplie de nuit.
Emplie des plis indéfini, des plis de ma vigie.
Emplie de pluie.
Emplie de bris, de débris, de monceaux de débris.
De cris aussi, surtout de cris.
Emplie d'asphyxie.

Uitgeluid door:

> Trombe lente.

Alsof er muziek in zit.

Ik kom ook niet verder dan: kermende kerf en tergende zondvloed.

Ook van vertalen kun je ziek worden.

De derde afdeling van *La vie dans les plis*, niet aanwezig in Vancrevels bloemlezing, is op het eerste gezicht verder van huis: grillige fragmenten van een verzonnen biografie, schijnbaar niet over zichzelf, maar een scheppingsverhaal.

Zo begint het:

> Trouwens zoals alle Meidosemmes, droomt zij alleen van een voorstelling.
> In een Confettipaleis.

De naam van het personage is doorzichtig: *eidos* staat voor beeld en *memmes* op hetzelfde.

Een nieuwe ruimte is gecreëerd, vol dansende snippers en kleuren.

De volgende bladzij haalt haar wederhelft voor het voetlicht:

> En terwijl hij naar haar kijkt maakt bij haar een kind naar zijn ziel.

Even later ziet het er minder rooskleurig uit:

> Kunnen vierendertig verstrengelde lansen één wezen vormen? Ja, een Meidosem. Een lijdende Meidosem, een Meidosem die niet meer weet hoe zich te gedragen, die niet meer weet hoe zich te houden, hoe zich op te stellen, die niet meer weet wat een Meidosem is.
> Ze hebben zijn ‘éénheid’ vernietigd.
> Maar hij is nog niet verslagen. De lansen, die hem bij moesten staan tegen zoveel vijanden, hij moest ze eerst dwars door zijn lijf laten gaan.

Maar hij is nog niet verslagen.

Hier komt geen symbool aan te pas, maar ontleed je de sleutelwoorden, dan kun je van dichtbij meemaken, hoe de artiest op het slappe koord steeds het evenwicht bewaart en de touwtjes goed in handen heeft, wat hij ook riskeert en trotseert.

Vierendertig lansen roepen een willekeurig en bedreigend veelvoud op, maar doornroosje kan er ongestoord slapen, als de kring maar gesloten wordt; de vijand dringt er niet door.

Wanorde en controle spelen op elkaar in.

Dat doet denken aan een ridderroman - *Het zijden harnas*, vertaald door E. du Perron - waarin een Dame zich tijdens een toernooi als hoofdprijs uitlooft, mits de kemphanen zich zonder harnas in de mèlée zullen storten; ze gaat er vanuit dat niemand zo gek zal zijn, maar een verdwaasde held waagt zijn kans, begeeft zich op goed geluk in een bloedig steekspel, denkt achteraf niet meer aan de prijs en overleeft. Er is nog hoop.

> Zij nemen de vorm aan van zeepbellen om te dromen, zij nemen
> de vorm aan van lianen om bewogen te worden.
> Leunend tegen een muur, overigens een muur die niemand ooit terug
> zal zien, komt de vorm van een lang koord tevoorschijn. Zij strengelt
> zich ineen. Dat is alles. Het is een Meidosemme.
> En zij wacht, lichtelijk gedoken, maar zo weinig dat elk touwwerk van
> haar afmeting op zichzelf leunt.
> Zij wacht.
> Dagen, jaren komen eraan. Zij wacht.

Door toedoen van het vrouwelijk wezen ontstaat een toon, die in het werk van Michaux ternauwernood is voorgekomen. De wachttijd die nu aanbreekt, zal een continue wisselwerking creëren, al zullen de zorgen niet verdwijnen... maar gaandeweg maakt de Apocalyps plaats voor een Apotheose, de oplossing van onnoemelijk leed. Ook Abeltje en de zijnen moesten lang wachten: ‘voorlopig geen avonturen meer’.

> Vleugels zonder hoofden, zonder vogels, lichaamloze vleugels vliegend
> naar een zonnige hemel, nog niet schitterend, maar daar wordt met man
> en macht aan gewerkt, bressen slaande op je weg naar de buitenaardse
> verschijning als een raket naar toekomstig geluk.
>
> Stilte. Vlucht na vlucht. Wat deze Meidosems zozeer hebben gewenst,
> hebben ze eindelijk bereikt. Ziedaar.

Het heeft er de schijn van dat Jacq Firmin Vogelaar zijn *Verdwijningen* (1988) te danken heeft aan Henri Michaux en Laurens Vancrevels vertaling: *Verschijningen* (samengesteld en van een nawoord voorzien, 1972). De vorm van de merendeels korte verhalen en de elliptische titels, komen dicht in de buurt.

De wachttijd van verschijnen, zestien jaar lang, is in dat geval goed besteed: tegelijkertijd een hulde te brengen aan Michaux én een eigen toon te vinden, die ook thematisch anders uit zal pakken dan het voorbeeld. Overeenkomst en verschil op het hoogste niveau. Zo'n compositie, een duet

voor tenoren, kan men zich bedenken:

> Eerst met een doffe pijn die echter, als zij eindelijk komt, als de bliksem inslaat, als de wind die de bouwwerken doet instorten nam de angst bezit van mij.
> De bomen bewogen, nu, wist de jongen met de zekerheid van het klamme zweet dat zijn hele lichaam afkoelde, nu de bomen rilden, elk blad deed hem pijn, ze bewogen de wind die alle kanten uit probeerde te vluchten.
>
> Mijn angst dacht aan het afsterven van mijn voeten, en dadelijk werden mijn voeten ijskoud en terwijl het leven daaruit week bleken ze als het ware afgesneden te zijn van mijn lichaam.
> De wereld verloor zijn onafzienbaarheid en veiligheid. Hoe kon dat gestolen worden, ongezien nog wel, hoe puntig hij zijn ogen door ook door het donker priemde, hoe was dat mogelijk als niemand wist van het donker in zijn hoofd en van het donker in zijn borst?
> Mijn angst ging vervolgens naar mijn hoofd, en in minder dan twee sabelde een bliksemende pijn mijn schedel neer, wat gevolgd werd door een dergelijke flauwt dat ik ervoor zou zijn terug geschrikt om mijn naam te hervinden.
> In het grote gat van één ogenblik zweefde hij, werd hij licht beroerd door de dood. Hij ontdekte dat niets gespaard blijft, dat alles gevaar loopt bezoedeld te worden doordat ongeziene dingen - die bewegen, verdwijnen zodra ze verschijnen, altijd op het punt te ontglippen -gegrepen worden met wrede namen.
> Zo ging ik in doodsangst mijn radeloze lichaam rond, en veroorzaakte schokken, onderbrekingen, weeklachten.
> Hij boog zijn pijnlijk zwellende hoofd, dat aanvoelde als een op knappen wachtende zonnevrucht, opgeblazen door de wind, door stemmen van personen die hij voorvoelde maar pas later zou terugzien.
> EN CIRCULANT DANS MON CORPS
> RONDLOPEND IN MIJN LICHAAM (Vancrevel) -RONDLOPER.

Het tweetal - de ik en de hij - heeft inderdaad het een en ander gemeen, met name de niet te harden hoofdpijn.

Michaux verwoordt dat rechtstreeks: het is zijn lichaam, de bliksem slaat in, hij schreeuwt het uit zo hij wil.

Vogelaar is veel omzichtiger en past een vervreemding toe: hij deelt mee, in de derde persoon, dat hij zich van jongs af aan geoefend heeft in het wegwerken van ‘kleine absenties... meer dan een *petit mal was* het niet’.

Met drie hoofdtitels naar keuze - *Verdwijningen... Oefeningen... De kunst van het verdwijnen* - neemt hij nog meer afstand van een waarschijnlijk in zijn jeugd meermalen op de loer liggende aanval, wegraking genoemd.

De inzet van zijn boek is in plaats van een behandeling, een verhandeling in drie paragrafen, genummerd en wel:

1. *Als een verloren ogenblik*. 2.*Camouflage-techniek*. 3. *Filmen wat niet bestaat*.

Het afwezige wordt in een ongekend lied zonder woorden omgezet, ‘de onzichtbaarheid van het nooitgeziene zal zichtbaar worden gemaakt’; als hij bij zijn positieven komt vult hij van alles aan, niets mag intussen weggeraakt zijn, het is onbestaanbaar en klinkt door in muziek.

In het al lang geleden ter ziele gegaan tijdschrift *L'Éphémère* staat op de omslag van elk nummer een staande pentekening van Giacometti: de graatmagere geliefde, bijna verdwenen en volop aanwezig. Dat zou in de retort van Michaux niet tot stand kunnen komen. Zijn vluchtige potloodkrabbels in nummer 14, kennen geen rust; dun of dik het doet er niet toe in die eigenzinnige wereld van buigen en barsten.

Vogelaar gaat bezonnen te werk. Vooral in de afdeling ‘Amorces’ (dubbelzinnig Frans voor *klappertje* en *aanloop*) wordt keer op keer een idee gelanceerd, teruggenomen, uitgewerkt, net zolang dat een mobiel evenwicht wordt bereikt, vaak met een bescheiden, verrassende clou op het eind. Het mooiste is ‘Gedachtenstreep’, dat met een startschot op gang wordt gebracht:

> Rek het als de staaldraad van een koorddanser. - Hij hoeft niet per se hoog in de nok gespannen. Zoals in dit geval. De spreekstalmeester heeft bij zijn aankondiging - was het vóór of na de overjarige degenslikker? - de volgende artieste verontschuldigd. Wat is hij sluw, onze directeur, hij hangt voor haar een vangnet van woorden op.

Stap voor stap wordt rustig de inval beproefd en voor je het weet kan je niet meer terug.

> Wat is zij gespannen. Haar staat dan ook een onnoemelijke afstand te wachten... Bij elke stap wordt onze indruk versterkt dat het eerst in de

> geschiedenis wordt volbracht, hier voor onze ogen, nu. Vóór haar heeft nooit iemand over een staaldraad gelopen. Zelfs het evenwicht vindt zij zelf uit, haar lichaam ontdekt het al balancerend. Haar leven hangt er van af.

Wij worden herinnerd aan Hans Faverey's circusmeisje, van haar bal gemoeten en er meteen weer opgestapt..(*Verzamelde gedichten*, p. 347).

> Dit is een een meisje dat uit het niets komt en leert lopen op een draad. Hier ontstaat uit het niets evenwicht, gratie, dans. Voordat zij over de draad begon te lopen bestond zij niet, wij hebben haar zien verschijnen....
>
> We hebben een koorddanseres geboren zien worden en zien sterven, één langerekt ogenblik dat, zou het het langer hebben geduurd, voor de toeschouwer ondraaglijk zou zijn geworden.
> Met de gedachte verdwijnt ook het gedachte.

In het Michaux-circus beleven we (afgezien van het portret van de Meidosemmes) de beul én het slachtoffer, de slaaf én de demiurg, de dominant én de onderdaan.

Niets daarvan bij Vogelaar, die een zachtaardige toon aanhoudt, ook als mislukking en succes stuivertje wisselen. Zelfs als het meisje danseres af is en een clown als een woeste aap over de draad spartelt en zij ‘wordt weggevaagd’, is ze er nog:

> We staren nog naar de lege draad, het buigende meisje in onze ooghoeken...

Tenslotte komt verrassend en mild, tweeledig de aap uit de mouw:

> ...het was al met al niet meer dan een gedachtenstreep die twee zinsdelen verbindt en scheidt.

Dat staat als een huis.

Coda:

Bij tijd en wijlen kiezen onze magiërs, gespecialiseerd in verschijnen en verdwijnen, naar eigen aard het luchtruim en de zee, waarin alle tegenstrijdig-

heden opgelost worden.

In de hoge sferen vormen zij geen heilige drieëenheid, daar zorgt Abeltje, in zijn lift afgeschoten naar de dampkring, wel voor.

Mallarmé in het azuur, Michaux in het empyreum van het confettipaleis, Vogelaar in de hemelse muziek van Webern cum suis.

Het laatste verhaal van de bundel, losgemaakt van de taaloefeningen, 'Verschijning van meneer Taats', staat in het teken van de muziek. De enige hoofdpersoon (vlak voor het einde wordt gewag gemaakt van zijn slapende dochter) ligt in bed en denkt aan muziek van Debussy. Hij denkt daaraan, maar hoort het niet, hij is met zijn gedachten al ergens anders.

> Ontredderd door het vooruitzicht dat er van de muziek, van welke muziek dan ook, niets zal overblijven dan een alles doordringend, alles vervullend geruis, alsof alle klanken zoals alle woorden tot gruis worden.

Het is gedaan, maar voor de lezer geldt een fermate, het klinkt als een klok, daar drinken we op....

> *Rein Bloem (1932) is dichter. Zijn laatst verschenen bundels zijn* De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*.

illustratie: S. Woldhek

[Bzzlletin Poëzie]

Niets onmogelijks is mij vreemd
Over Gedichten *1977-1999* van Toon Tellegen

Bladerend en lezend in *Gedichten 1977-1999* van Toon Tellegen stuitte ik op dit gedichtje:

> Er is een muur aan de rand van mijn gedachten.
> Soms, als ik heel goed kijk, zie ik mijzelf
> over die muur heen klimmen,
> haastig,
> langs aan elkaar geknoopte lakens,
> aandoenlijk.
> Alsof ik iets besef.
> Heel klein en heel ver weg.

Het staat naast een gedicht waarin een ‘ik’ de porseleinkast herkent als zijn ziel, maar zich afvraagt ‘wat is de olifant van mij?’ Typisch Tellegen, zo'n speels gedicht dat een loopje neemt met een clichématige uitdrukking en daarnaast een gedicht waarin de ‘ik’ zichzelf afsplitst (Heette een bundel uit 1985 niet *Ik* en i*k*?). Het portret dat het gedichtje biedt van de ‘ik’ als iemand die zich over de rand van zijn gedachten drijft, is niet alleen een zelfportret van de dichter (die dat immers in zijn gedichten per definitie probeert te doen), maar geeft in de laatste twee regels ook wel iets weer van de positie van de lezer. Door het beeld van de ‘aan elkaar geknoopte lakens’ lijkt de hele manoeuvre op een uitbraak. Blijkbaar zitten we, lezer en dichter, gevangen in een wereld van gedachten en trachten we terecht te komen in een ander gebied. Voor wat daar te vinden valt, is blijkbaar geen taal meer: iets kleins en ver weg.

Het gedicht beschrijft daarmee vooral de leeservaring die met het lezen van Teilegens gedichten op te doen is. Zijn gedichten jagen je naar de rand van je gedachten en laten je iets beseffen dat niet goed onder woorden te brengen is. Zo breken allerlei abstracties, zoals liefde, vrede, wanhoop, leven, dood, ontgoocheling en onverschilligheid, los van menselijke personen en gaan hun eigen weg. Het vreemde en vervreemdende is dat zij noch een abstracte, noch een allegorische indruk maken. Plotseling worden die abstracties levend en lopen weg, komen langs, staan voor de deur of hebben een blauwe jas aan. Tellegens gedichten denderen niet alleen als een olifant door de porseleinkast van de clichés die we de hele dag te pas en vooral te onpas gebruiken, maar zet en passant ook ons vastgeroeste denken op losse schroeven (Je kunt na het lezen van Tellegen geen uitdrukking meer gebruiken of je vraagt je af hoe hij aan de haal zou gaan met die losse schroeven):

> Ik schreef eens een gedicht
> en het gedicht stond op, deed een stap achteruit
> en bekeek mij -
> argwanend en hooghartig zoals alleen een gedicht
> kan kijken
> bekeek het gedicht zijn dichter.
> Vliegen zoemden, stofjes dansten, precies
> zoals ik geschreven had,
> en de deur ging open en op de drempel stond -
> maar dát had ik niet geschreven, dat wist ik zeker!

En het gedicht verscheurde mij, gooide mij haastig
weg.

Ook in dit gedicht komt een ‘dood’ ding tot leven: het gedicht, Het gaat meteen zijn eigen gang en veroorzaakt

een rolwisseling. Dat is een ongetwijfeld zo concreet mogelijk genoteerde ervaring van de dichter zelf. Hoewel de dichter nog wel iets terugziet van wat hij schreef, herkent hij het niet als het gedicht dat hij schreef. Of wilde schrijven. De slotregel zet de werkelijkheid geheel op zijn kop. Dat dit niet onzinnig is, komt door de figuurlijke betekenis van ‘verscheuren’, terwijl we door het concrete gehalte van het gedicht de neiging hebben het woord uitsluitend letterlijk te lezen, Ook het tweede deel van de zin krijgt een heldere betekenis als we inzien dat het gedicht een vaststaande identiteit van de ‘ik’ verwerpt. Ergens staat: ‘Ik ben nooit wie ik ben! Nooit!’ riep ik, / Dat wist ik tenminste zeker [...]’. Het is overigens de vraag vanuit welk perspectief de ‘ik’ in de laatste twee regels kijkt in ‘Er is een muur...’. Welke ik beseft daar iets? De ‘ik’ die kijkt of de ‘ik’ die over de muur klimt?

Het gedicht is voor een vaststaand ‘ik’ teveel een momentopname. De vorm - of zo men wil de vormloosheid - van Tellegens gedichten past daar bij. Ze lijken op bijna achteloos opgeschreven notities, hetgeen hun ‘lichtvoetige’ karakter onderstreept, zonder dat daarmee de ‘zware’ thematiek schade wordt gedaan. Vrolijke kolder en totale wanhoop gaan broederlijk samen in gedichten die, ondanks hun schijnbare luchtigheid, vaak over elementaire zaken gaan. Het is een veel te zware term, maar op een zeer concreet niveau spoken filosofische kwesties door Tellegens gedichten. Niet alleen is er een echo te herkennen van Descartes' ‘Ik denk, dus ik ben’ in: ‘wij tikken op de ramen, / vroegen iedereen wie wij waren / en iedereen dacht na,’ maar de formulering zet het aloude adagium in een ander daglicht. Je zou kunnen zeggen: Descartes' zekere conclusie wordt omgezet in een vraag die ‘iedereen’, onder wie de lezers van het gedicht, aan het denken zet.

Dat gebeurt op allerlei manieren. In een van de gedichten moet iemand de waarheid onder ogen zien. Als hij dat gedaan heeft, mag hij wat anders onder ogen zien. Hij kiest voor de liefde ‘en de onnadenkendheid met haar reusachtige vleugels / en de eenvoud van het maanlicht op mijn muur.’ Maar dan moet hij opnieuw de waarheid onder ogen zien. Dat roept toch op zijn minst de vraag op of de liefde en de onnadenkendheid en de eenvoud géén waarheden vertegenwoordigen. Ik kan daar tamelijk lang over peinzen. Volgens Descartes bén ik dan, maar Tellegen zou ongetwijfeld vragen: Maar wie? Soms is één woord voldoende om het hele gedicht op spanning te zetten.

> Soms zocht ik tevergeefs naar N.,
> groef in de sneeuw naar N.,
> zond kraaien uit om N. te zoeken.
> Zij kwamen terug, hun vleugels bloedden,
> hun snavels afgeknipt,
> ‘Er is iets mis!’ riep ik.
> ‘Of kom niet terug!’

Het gedichtje lijkt een sinistere variant op Noachs uitzending van de duif. Toon Tellegen verandert het vredessym-bool in zijn tegendeel en laat de kraaien terugkomen met een aanmerkelijk minder vredelievende boodschap dan de duif eertijds, In welke onderwereld zijn ze geweest? *There* is something rotten in N., zoveel is duidelijk en de conclusie dat er iets mis is, ligt nogal voor de hand. De kortsluiting wordt veroorzaakt door het simpele woordje ‘of’ dat de hele logica ontwricht. Of? Dat zou toch moeten duiden op een tegenstelling? Het zou logisch geweest zijn als er had gestaan: ‘Er is iets mis! riep ik. Of: ‘Kom niet terug!’, In dat geval zou aan de laatste zin af te lezen zijn dat de ‘ik’ de slechte boodschap liever niet ontvangt. Maar ‘of’ wordt ook door de ik geroepen. Hier springt de taal uit zijn voegen - de verwarring die ‘ik’ moet voelen als hij de verminkte kraaien ziet, schiet

hier in de taal. De zin wordt pas ‘begrijpelijk als de lezer doorheeft dat het een constructie is als: het is niet goed of het deugt niet.

Vermoedelijk is de dichter zelf niet in een dergelijke interpretatie geïnteresseerd, want in een gedicht zet hij Newton onder een boom: ‘hij kijkt naar een appel / die nét nog niet valt -’. Ik denk dat het Toon Tellegen om díe momenten gaat. Niet het moment van het inzicht, als de appel gevallen is, als het gedicht vastgelegd is in een interpretatie, maar het moment daarvoor: ‘alles wat onmogelijk is is nét nog mogelijk’. We bevinden we ons daar opnieuw aan de rand van onze gedachten.

Een tegenstrevend niets
Over *Poëzie is geluk* en *52 Sonnetten bij het Verglijden van de Eeuw* van Gerrit Komri

De beide Albert Verweylezingen ‘Hoe lees je poëzie?’ en ‘Hoe maak je poëzie?’ die Gerrit Komrij hield in het kader van zijn gastschrijverschap aan de universiteit van Leiden zijn gepubliceerd in het boekje *Poëzie* is *geluk*. Tegelijkertijd verscheen 52 *Sonnetten bij het Verglijden van de Eeuw*.

Wie iets zinnigs wil zeggen over poëzie aarzelt. Enerzijds doet het ongrijpbare van poëzie een beroep op hem, anderzijds ligt er een massa platitudes op de loer. Rutger Kopland verbeeldde die aarzeling in de titel van zijn boek over gedichten ‘*Mooi, maar dat is het woord niet’*. Ook Komrij ontkomt niet aan triviale opmerkingen als ‘Poëzie is iets wat met woorden wordt gemaakt, begrijp ik, en dat “iets” dient een zekere eenheid en een zekere overzichtelijkheid te bezitten,’ en: ‘Vooral verschilt het [poëtisch taalgebruik] van proza doordat het spanningsveld waarin de woorden staan een bovennormale lading lijkt te bezitten.’ Allebei poëtische waarheden als koeien en tegelijkertijd volkomen nietszeggend, maar Komrij gebruikt deze voor de hand liggende waarnemingen vooral om te demonstreren dat er over de poëzie weinig in het algemeen te zeggen valt. Op de vraag die hij in de titel van zijn referaat stelt, geeft Komrij dan ook geen antwoord, omdat het antwoord domweg niet bestaat. Er is niet ‘een’-leeswijze van poëzie, er bestaat geen definitie van ‘de’ poëzie., ‘Het zoeken naar het wezen van de poëzie’, zegt Komrij, ‘kan alleen bestaan uit het zoveel mogelijk en van alle kanten attaqueren van afzonderlijke gedichten.’ Daarmee wordt zijn lezing niet alleen een hartverwarmend pleidooi voor het lézen en herlezen van gedichten, maar ook een verantwoording van zijn bezigheden als bloemlezer en schrijver *over* gedichten zoals in *In liefde bloeyende*, waarin hij telkens via een gedicht het werk van een dichter benadert.

Het lijkt er op dat Komrij geen definitie van poëzie geeft omdat het niet kan, maar ook omdat hij dat principieel niet wil. In zijn gedicht ‘Nieuwsgierigheid’ schrijft hij naar aanleiding van ‘een kamer die nooit opengaat’: ‘Er moeten in je hersens ruimtes zweven / Waarvan het beter is om niets te weten.’ Van de lezing ‘Hoe maak je poëzie’ wordt de lezer dan ook niet veel wijzer als hij op zoek is naar antwoord op die vraag. Komrij geeft, evenals Simon Vestdijk indertijd in *De glanzende kiemcel* of Rutger Kopland in *Over het maken van een gedicht*, wel inzicht in de overwegingen om veranderingen aan te brengen in de voorlopige versies van het gedicht dat hij onder handen heeft, maar de kiemcel zelf blijft in een van die ruimtes zweven waarvan we niets weten. Het gedicht dat we zien ontstaan is ‘Hogedruk’ uit *52* Sonnetten *bij het Verglijden van de Eeuw*. Het gedicht laat poëtisch nog eens zien wat Komrij in de lezingen al beweerde: er wordt een fictieve lijn getrokken, op het gevoel een finish aangestreept en er wordt vertrokken, maar: ‘Hoe dichter in de buurt van de limiet, / Hoe moeilijker het doel lijkt te bereiken. / Zelfs als het bijna voor het grijpen ligt, // Tot op de millimeter - het *blijft* wijken. / De afstand perst zich samen. Dat gebied / Van tegenstrevend niets heet een gedicht,’ Een poëticaal gedicht met de allure van een Achterberg-sonnet, dat in de lezing een humoristisch moment oplevert. De dichter noteerde: ‘Trek een fictieve lijn. Daar ligt je doel. / Toch blijft de wet van Zeno en de slak’ en realiseerde zich pas na het bijna voltooien van het octaaf dat het niet ‘de slak’ maar ‘de schildpad’ had moeten zijn. Met een kleine ingreep lukt het hem zowel de slak als de schildpad te sparen, zodat de eerste strofe op weg naar de finish sterk afremt. Daarbij roept Zeno's paradox de vraag op wie er het eerst bij de finish komt: de dichter of het gedicht?

In de gedichten die Komrij op de valreep van het millennium schreef, speelt de tijd een belangrijke rol, dat ligt voor de hand. Er wordt verwezen naar P.C. Hoofts onsterfelijke *Geswinde grijsaert*, een gedicht over de subjectiviteit van tijdsbeleving, en een aantal gedichten draait om dezelfde thematiek. Als een man van bijna honderd terugkijkt, is wat hem het meest verwondert: Dit heeft maar een seconde of zo geduurd. (‘Terugblik’). Dit mag geen bijster originele materie zijn, dat zegt nog niets over de uitwerking.

Komrijs gedichten mogen gaan waar de woorden gaan -uiteindelijk en misschien juist wel daardoor zetten ze toch

vaak de deur op een kier, zodat er iets van een strekking zichtbaar wordt. Komrij - en wie zijn *Alle gedichten tot gisteren* kent, weet dat - kon prachtige gedichten afwisselen met kolderieke zeepbellen. De variaties op de pastoor van Oudetonge bestaan uit precies dezelfde gedichten, waarin slechts het levenseinde (typhus, tering, tuberculose, bloedgezwel) van de pastoor gevarieerd wordt, 'Een gedicht' bestaat uit regels als: 'De eerste regel is om te beginnen. / De tweede is de elfde van beneden.' Etc. Maar tussen deze grappen en grollen door gaan veel gedichten van Komrij ook nog ergens over en dat wordt wel eens over het hoofd gezien. Van de elfde tot en met de twintigste eeuw gaat de dichter chronologisch door de tijd. Dit is de 'Elfde eeuw':

> Pocatuotl kwam met de Tolteken
> In Yucatan een zonnetempel bouwen -
> Om zo de lichtgod van dichtbij te smeken
> Voor hem en zijn geloof niet te verflauwen.
>
> Hij bouwde een trap van honderdduizend treden
> En meer, een trap die aldoor hoger kon:
> Pocatuotl was niet snel tevreden.
> Hij had *veel* zegen nodig van de zon.
>
> De aarde beefde en heeft zijn hele tempel
> In puin gelegd, dat machtige exempel
> Van harmonie en kracht en lijnenspel,
>
> De sporen in het landschap sleten snel.
> Er *was* geen trap. Nooit stond er iets concreets.
> Alleen Pocatuotl klimt nog steeds.

Het gedicht doet vrij lang zijn best een tamelijk 'gewoon', tamelijk cynisch verhaal te vertellen zonder dat 'het spanningsveld waarin de woorden staan een bovennormale lading lijken te bezitten.' Maar dan: de dertiende regel is zo geformuleerd dat de prestaties van Pocatuotl als het ware ontkend worden, alsof er nooit iets heeft plaatsgevonden. De twee zinnetjes lijken de totale overwinning van het cynisme te staven, totdat in de gedaante van de over een onbestaande en onbestaanbare trap voortklimmende Pocatuotl het cynisme overwonnen wordt. Het gedicht spreekt meteen Komrij tegen, wanneer hij in zijn eerste lezing zegt: 'Je voelt dat poëzie meer te maken heeft met muziek of ballet, hoe anders ook, dan met autorijden of kunstschaatsen.' Ik denk dat 'kunstschaatsen' thuishoort bij 'muziek en ballet'. Autorijden doe je van A naar B, maar waar Pocatuotl naar toe klimt - ik heb er geen flauw idee van, Het feit echter dat dit gedicht zijn tempel even opnieuw laat bestaan en hem onverstoorbaar voort laat klimmen verzoent me één seconde met het cynische van het bestaan. En in de wereld van Komrij duurt zo'n seconde al gauw honderd jaar. Er zweven in je hersens ruimtes waarvan je (nog) niets wist, maar waarvan het mooi is iets te weten. Mooi, maar dat is het woord niet. Komrij zou nu schrijven: 'Ik heb iets over mezelf gezegd, niet over poëzie.'

RON ELSHOUT

[Bzzlletin Proza]

De uitschakeling van bepaalde hersencellen
Over Arnon Grunberg

Fantoompijn is alweer de derde roman van de nog altijd jonge Arnon Grunberg (1971). Naast romans publiceerde hij ook essays (*De troost van de slapstick*), een Boekenweekgeschenk (*De heilige Antonio*), een scenario (*Het veertiende kippetje*) en gedichten (*Liefde is business*).

Vrijwel meteen na het verschijnen van zijn debuut *Blauwe maandagen* (1994) is Grunberg beroemd geworden. Wat sterk bijdroeg aan het bereiken van die roem waren twee factoren. Eerste factor: Ronald Giphart, die zich tóén zo ongeveer op het hoogtepunt van zíjn bekendheid bevond, pikte de roman meteen op, In een *BZZLLETIN*-special over 'het debuut' (dec./jan. 1995/1996) blikte Giphart terug: 'Over *Blauwe maandagen* van Arnon Grunberg was ik enorm enthousiast. Ik vergeleek het met *De Avonden*. Ik zei tegen Vic van de Reijt, hoofdredacteur bij Nijgh & Van Ditmar [de uitgever van Grunberg], dat ik het zo'n goed boek vond. Vic ging toen met vakantie en vroeg aan mij of ik alvast een uitdraai van mijn recensie, die nog in *Het Parool* moest verschijnen, naar hem toe wilde faxen. Die fax heeft Vic toen voorgelezen op de presentatie van *Blauwe maandagen* in Athenaeum Boekhandel. Ik voelde me toen wel genaaid, want dat stuk moest dus nog in de krant komen. [...] Bij die presentatie was trouwens een redacteur aanwezig van het televisieprogramma *Sonja*. Grunberg kon daar toen meteen in verschijnen en Blouwe *maandagen* is een hit geworden.'

De tweede factor die bijdroeg aan Grunbergs snelle roem was dat hij in het televisieprogramma van Sonja Barend opgewekt in de armen werd gesloten door de *talkshow hostess* én door medegast Hedy d'Ancona - niet omdat ze het boek hadden gelezen, maar omdat de jonge schrijver vertedering opwekte.

Wat intussen te denken van het boek? Dat was niet onverdienstelijk, maar ook wel erg sentimenteel en literair gelikt. *Blauwe maandagen* bestaat uit twee delen: in de eerste helft van de roman wordt de mislukte schoolcarrië-re van 'Arnon Grunberg' beschreven, in de tweede helft staan vooral zijn avonturen met 'de meisjes van lichte zeden' centraal. Grunberg doet er in de roman op een opzettelijk onhandige, droogkomische toon verslag van. Elke poëtische neiging wordt daarbij hardhandig onderdrukt, zoals in een passage als de volgende: 'Ik liep verder en kwam uit op de kade, waar ik op de brug ging staan en naar het donkere water keek en naar de meeuwen en de vissers. Normaal keek ik nooit naar water of naar meeuwen, maar nu wel. De meeuwen waren niet lelijk, en het water viel ook wel mee, maar het was nu ook niet iets om lyrisch van te worden.' De motor van de roman is Arnons vrijmaking van het joodse milieu waarin hij is opgegroeid: '[...] de troost en de warmte die ze je beloofden als je maar deel wilde uitmaken van het uitverkoren volk, was een paar duizend keer valser dan de warmte die je kon krijgen van de eerste de beste straathoer zonder gebit.'

In *VARA TV Magazine* (16-8-1997) schreef Ron Kaal over Grunbergs debuut: '*Blauwe maandagen* is de optelsom van een aantal andere, succesvolle "jonge" romans. Het deelt de Beethovenstraat en andere locaties in Amsterdam-Zuid met Herman Koch, de thematiek van het hoerenlopen met Joost Zwagerman, de bezetenheid van seks met Ronald Giphart, en de joodse achtergrond en de loden last van de Tweede Wereldoorlog met Leon de Wnter. Daarnaast kent het echo's van die twee grote

nationale en internationale puberromans, *De Avonden* (van Gerard Reve) en *The Catcher in the Rye* (van j.D. Salinger).' Dat is op zichzelf juist gezien van Kaal, maar hij ziet een belangrijke invloed op het werk van Grunberg over het hoofd, namelijk die van de Amerikaanse schrijver John Fante (1909-1983), aan wie Grunberg in *De troost van de slapstick* een bewonderend essay heeft gewijd met de ook voor Grunbergs eigen werk veelzeggende ondertitel 'John Fante verheft de onbenullige anekdote tot mythische dimensies'.

Dat laatste, iets onbenulligs tot iets mythisch verheffen, is precies wat Grunberg in zijn tweede roman *Figuranten* (1997) probeerde te doen: de figuranten uit de titel krijgen in dit boek de hoofdrol toebedeeld, Grunberg is er echter niet in geslaagd dit boek boven het niveau van het onbenullige uit te tillen: de stijl waarin de roman is geschreven is vlak, de personages die erin opgevoerd worden krijgen nergens enige diepte en een intrige ontbreekt. Lezend in *Figuranten* kun je met gemak vijftig pagina's overslaan om de draad vervolgens probleemloos weer op te pikken en te constateren dat er vrijwel niets is gebeurd. *Figuranten* was na *Blauwe maandagen* een stap terug.

En nu is dan *Fantoompijn* verschenen. Vergeleken met het eerdere werk zijn er twee elementen bijgekomen: er is zowaar sprake van een plot (de personages maken een zekere ontwikkeling door) en Grunberg speelt op Nabokoviaanse wijze (maar dan minder goed) een intellectueel spel met de spanning die er bestaat tussen fictie en werkelijkheid. Nabokov wordt in de roman overigens met name genoemd en Grunberg strooit ook met verwijzingen naar de Russisch-Amerikaanse tovenaar (vlinders; Grunberg beschrijft een trektocht in een auto door Amerika langs motels en restaurants - vergelijk *Lolita*). Gebleven is Grunbergs voorkeur voor een vlakke stijl met veel herhalingen erin. Herhalingen van woorden, herhalingen van hele zinnen. Grunberg lezen is te vergelijken met het vrijwel constant naar herhalingen kijken, zoals je tegenwoordig bij een *live* uitgezonden voetbalwedstrijd verplicht bent te doen, Wat verder opvalt aan *Fantoompijn* zijn de talloze levenswijsheden die erin zijn opgenomen.

Die zijn stuk voor stuk van het niveau van de cartoons die jarenlang in *De Telegraaf* verschenen (of misschien nog wel verschijnen): 'Liefde is...' Een greep: 'Intimiteit die zonder consequenties blijft, dat is gelogen intimiteit.' 'Als je woorden te lang weegt komt er niets meer uit je mond; voor je het weet is je leven voorbijgegaan en heb je niets gezegd,' En: 'Misschien is geluk wel de uitschakeling van bepaalde hersencellen, als bepaalde hersencellen het zwijgen is opgelegd, dan ben je gelukkig.' Enzovoort, enzovoort. Grunberg schrijft niet, hij preekt.

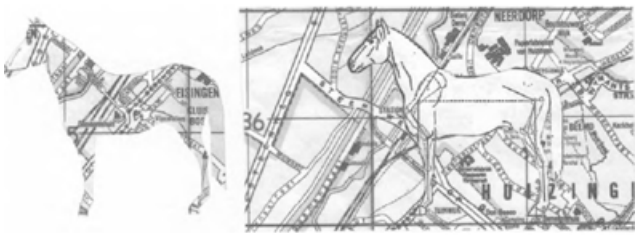
De hoofdpersoon van *Fantoompijn* is een schrijver, Dat vind ik een pluspunt. Martin Bril schreef eens: 'Boeken over schrijvers zijn voor schrijvers die ze lezen bepaald geen ideale lectuur, Een boek over paarden is beter. Zit je meteen niet met het probleem welk paard nou wie is in werkelijkheid. Voor lezers die niet schrijven zijn boeken over schrijvers meestal ook niet leuk, al was het maar omdat schrijvers zo vervelend zijn, en hun handel en wandel in diepste wezen zo saai als de dagen van een kantoorklerk,' Ik ben blij dat de hoofdpersoon van *Fantoompijn* een schrijver is en geen paard. Daarvoor moet Grunberg geprezen worden, En verder heb ik laatst een roman gelezen die gaat over een kantoorklerk: *De heer Phillips* van John Lanchester. Een fantastisch boek. Daarom wil ik dit stuk over Grunberg graag besluiten met de volgende oproep; allemaal lezen, die Lanchester!

ARIE STORM

[Ruiterroute 5 - Willem Broens]

Ruiterroute 5

Het plattegrondpaard



Altijd onderweg naar iemand, naar niemand,
naar honderdduizend.
Altijd de hoek om, rechtdoor, linksaf, omhoog,
omlaag, naar ver weg, dichtbij; de straat loopt mee.
Altijd wachten tot ze weg zijn; het landschap dat
vernedert, de wagen uit de verte.
Altijd de plek waar ik niet sta.
Altijd de wetten van onderweg.
Altijd het verlangen naar een jas.
Altijd afgereden willen van 'n paardendroom.

[Nummer 273]

Voor de lezers
van de redactie

De Zuid-Afrikaanse auteur J. Coetzee is bij het grote publiek vooral de afgelopen maanden bekend geraakt vanwege zijn laatste roman, *Disgrace*, die in Nederland werd vertaald onder de titel *In ongenade*. Ook met zijn autobiografische roman *Kindertijd* (*Boyhood*) had Coetzee veel succes.

BZZLLETIN besteedt in dit nummer veel aandacht aan zowel het vroege als het meer recente werk van Coetzee. BZZLLETIN-redacteur Yves van Kempen opent dit nummer met een essay waarin hij ingaat op de specifieke manier waarop Coetzee de (contemporaine) geschiedenis literair verbeeldt. Margreet de Lange bespreekt de censuur waaronder de literatuur van Zuid-Afrika in de tijd van de apartheid leed - een censuur waaraan het werk van Coetzee zich steeds weer opnieuw wist te onttrekken. Jacq Vogelaar geeft in zijn essay een intrigerende verklaring voor Coetzee's speciale positie binnen de literatuur van Zuid-Afrika, Aleid Fokkema las Coetzee's romans in het licht van het genre van de *ptas*-roman en beschrijft de manier waarop Coetzee het Zuid-Afrikaanse landschap neerzet. Paul Franssen gaat in zijn bijdrage in op de verwijzingen naar de klassieke literatuur die Coetzee in zijn romans verwerkt en BZZLLETIN's poëzieredacteur Ron Elshout keek naar Coetzee's vertaling van, en commentaar op *Ballade van de* gasfitter van Achterberg, Hester Eymers ten slotte gaat naar aanleiding van Coetzee's ‘lezing’ *The lives of animals* in op diens opvattingen over de verhouding mens en dier.

Yves van Kempen
Een geschiedenis van barbarij

Tot voor kort moeten de romans van J.M. Coetzee (Kaapstad 1940) voor zijn Nederlandse uitgevers vooral kelderdochters zijn geweest. Ik heb ze tenminste zowat allemaal stevig onder de prijs kunnen kopen in moderne antiquariaten. Bij mijn weten is hij in ons land slechts door twee critici op de voet gevolgd, door de inmiddels overleden hoogleraar Engelse letterkunde W. Bronzwaer, en door Jacq Vogelaar. Beiden waren ook vanaf Coetzee's eerste publicatie, het tweeluik *Dusklands* (*Schemerlanden, 1974*), bewonderaars van het werk. Er moest een tweede Booker Price aan te pas komen - in 1983 won hij die prijs al voor zijn roman *Life and Times of Michael K*. (*Wereld & wandel van Michael K*)- voordat Coetzee met *Disgrace* (*In ongenade*, 1999) in Nederland de aandacht kreeg die hij al veel langer verdiende. Ineens was het dringen geblazen op het voorplecht van de literaire bijlagen en werd hij de sterren in geschreven. Aan zijn vorige werk werd hooguit in de marge gerefereerd en dan nog alleen aan zijn voorlaatste publicatie, de autobiografische roman *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (*Jongensjaren. Scènes uit de provincie, 1997*). Die houding is zo langzamerhand typerend voor de stand van zaken in de Nederlandse kritiek. Men holt amechtig van boek naar boek, van prijswinnaar naar fenomeen, om er zijn zegje over te doen, bang om als criticus niet gezien te worden, maar de lange adem om een auteur nauwlettend in zijn ontwikkeling te volgen ontbreekt hoe langer hoe meer. Bijna unaniem is Coetzee's laatste roman - mogelijk speelt het een rol dat het zijn meest traditionele is - geprezen als een meesterwerk. Natuurlijk vanwege de weergaloze stijl, de precisie van zijn woordkeus en omdat hij een even schrijnende als messcherpe analyse zou geven van de Zuid-Afrikaanse samenleving.

De politieke situatie in Zuid-Afrika is er, zo maakt *In ongenade* ondubbelzinnig duidelijk, na de afschaffing van de apartheid en de wisseling van de macht niet minder gecompliceerd en al helemaal niet vreedzamer op geworden. In de kritieken kregen vooral de grote, aanhoudende problemen die het land nog steeds in haar greep houden veel aandacht: het explosieve mengel van bevrijding, ressentiment en zich doorzettend geweld. Alsof het hier een sociologische studie betrof. Het fenomenale aan het boek is nu juist dat het woord voor woord literaire verdichting is, dat het spreekt met een verbeeldende kracht die nergens expliciteert, maar daarentegen altijd ondermijnt. De lezer die de roman uit heeft, blijft volslagen gedesoriënteerd achter. Alle gedachten over recht en onrecht worden hem van de tong gehaald, een conclusie laat zich niet formuleren. Het verhaal kent geen moraal. Als schrijver

weet Coetzee zich één met zijn romanpersonage Dostojevski uit *The Master of Petersburg* (*De Meester van Petersburg*, 1994), een roman waarin de beschreven gebeurtenissen uit *Boze geesten* hem als achtergrond dienden. Het verhaal dat hij erin vertelt, is een imaginaire reconstructie van het ontstaan van dit boek. Hij zet de gerenommeerde auteur neer als een man die weigert 'om beperkingen te aanvaarden aan wat hij weten mag', als een 'leugenaar' en 'verrader', iemand die alles en iedereen kan gebruiken om de complexiteit van de werkelijkheid gestalte te geven. Voor Coetzee is waarheid allereerst een kwestie van verbeelding en voor de realisatie daarvan acht hij elk literair middel geoorloofd. *In ongenade* kan daarom niet anders worden naverteld dan in de termen van het verhaal zelf. Er wordt een nauwelijks te bevatten verbijstering in geëvoceerd over een op alle niveaus ontwrichte maatschappij waarop niemand meer grip heeft.

Zowat alles wat Coetzee tot nu toe heeft geschreven gaat over Zuid-Afrika. Wat dat betreft kan hij worden vergeleken met zijn landgenoten André Brink en Nadine Gordimer. Maar waar Gordimer vooral de sociale achtergronden van de Zuid-Afrikaanse samenleving in de schijnwerpers zet, en Brink bij voorkeur de historische aspecten van zijn land uitvergroot, onthoudt Coetzee zich in zijn romans voortdurend van elke directe verwijzing naar de explosieve omstandigheden in zijn geboorteland. Bij voorkeur zet hij de geschiedenis daarvan neer in de vorm van een al eeuwenoud verhaal, dat van de mythe. Weliswaar gaat het in al zijn boeken om een unieke vertelling, maar zijn beelden en concepten herinneren subtiel aan het nog steeds niet voorbije dat in elke mythe besloten ligt. Ondertussen ruimt hij wel degelijk plaats in voor de specifieke bijzonderheden van de eigen, ogenschijnlijk vertrouwde omgeving, voor de culturele en historische aspecten daarvan, waardoor er tegelijkertijd een zeker realisme uit zijn romans opklinkt. Maar als hoogleraar in de Algemene Literatuurwetenschap kent hij de vele valkuilen onder deze conventionele vertelwijze maar al te goed. Met het ensceneren van een voor de lezer overzichtelijk gemaakte werkelijkheid heeft Coetzee niks op. Maatschappelijk geëngageerd en literair tegendraads als hij is, richt zijn verbeeldende blik zich specifiek op de complexiteit en ondoorgrondelijkheid van het bestaan.

Een indirecte verbeelding van de repressie ten tijde van de apartheid

Een markant voorbeeld daarvan is de roman *Waiting for the Barbarians* (*Wachten op de barbaren*), verschenen in 1980, aan het eind van een decennium waarin onder leiding van het blanke regime de kneveling van de zwarten in Zuid-Afrika een ongekend gewelddadig hoogtepunt bereikte. In het binnenland nemen als gevolg van de verbittering over een ongekende werke-

loosheid de botsingen met een almaar groeiende arbeidersbeweging sterk in omvang toe en in 1976 is er de gewelddadig onderdrukre revolte in Soweto. Op het terrein van de buitenlandse politiek leidt de dekolonisatie van de Portugese gebiedsdelen Mozambique en Angola in 1974 tot spanningen aan de grenzen van wat in de roman het Rijk zal gaan heten, en in Zimbabwe woedt in de zeventiger jaren een bloedige burgeroorlog. Blank Zuid-Afrika probeerde zich tegen een naderend onheil te wapenen met de instelling van allerlei commissies die de greep op het staatsbestel moesten verstevigen. In oktober 1977 verbood de regering een groot aantal politieke organisaties en stak uit puur eigenbelang zwarte ondernemers een helpende hand toe, zodat die een buffer konden vormen tegen wat in algemene termen ‘het communisme’ heette, maar wat in feite een voor haar rechten opkomende beweging van zwarten was. Ondertussen verfijnden de machthebbers het met zorg opgebouwde totalitaire staatsapparaat. De nadruk kwam meer dan ooit te liggen op technocratie en militarisme, een alliantie die werd gerechtvaardigd als een poging om een totale aanval op het land te weerstaan, maar in de eerste plaats een alibi was om het overgrote deel van de bevolking stevig onder de duim te houden.

Wachten op de barbaren is een indirecte verbeelding van dit uitzonderlijk repressieve en paranoïde moment in de geschiedenis van de apartheid. Onmiddellijke verwijzingen naar deze historische feiten zijn desondanks nergens in het boek te vinden, en aan deze gebeurtenissen refererende locaties al evenmin, terwijl het toch in elke zinsnede de ervaringen daarvan in zich meedraagt en doorgeeft. Op het eerste gezicht is de roman een persoonlijk relaas, het verhaal van een oude ‘provinciale Magistraat’, een scherpzinnig observerende ikfiguur met grote belangstelling voor de historie van de nederzetting waarin hij het voor het zeggen heeft. Niet voor niers gaat zijn belangstelling uit naar de archeologie, de studie die de band tussen heden en verleden onderzoekt. Hij is iemand met gevoel voor het historisch gegroeide. Al zo'n twintig jaar is hij een zich van zijn verantwoordelijkheid bewuste hoge ambtenaar die vanuit zijn garnizoen in opdracht van ‘het Rijk’ de woestijnachtige gemeenschapgronden - een in vroeger tijden geannexeerd gebied - beheert. Het is niet meer dan een lap onvruchtbare aarde die ‘ooit een buitenpost en later een fort aan de grens was, uitgroeiend tot een agrarische gemeenschap, tot een stadje van drieduizend zielen waarin het rumoer des levens, het lawaai dat al deze zielen op een warme zomeravond maken, niet verstomt omdat ergens iemand schreeuwt.’ De Magistraat onderkent dat hij gemeten aan de tijd waarin hij leeft een dinosaurus is, maar ook iemand die met recht en redenen niet met de nieuwe ontwikkelingen is meegegaan, verbonden als hij zich voelt met de grond, het landschap, de cultuur en de mensen waarmee hij al die tijd lief en leed deelde. Naïef is hij

eveneens. Hij gelooft in een vreedzaam bestaan met zijn onderdanen, ‘misschien zelfs in vrede tot elke prijs.’ Zijn engagement is eerder een uiring van, laat ik zeggen, pastorale bewogenheid dan een teken voor zijn progressiviteit en terugblikkend weet hij dat de band met zijn onderdanen er vooral een is van nostalgisch aard:

> Wij leefden bij het ritme der seizoenen, dat van de oogsten, de jaarlijkse trek van de watervogels. Tussen ons en de sterren bevond zich niets. We zouden elke concessie hebben gedaan, als we maar hadden geweten welke, om hier te mogen blijven. Dit was het paradijs op aarde.

Zijn ervaringen opgedaan op zijn buitenpost hebben hem meer en meer ontvankelijk gemaakt voor de positie en het wel en wee van de bewoners uit deze onherbergzame streek. Het enige dat hij zich nog wenst, is de rest van zijn dagen te slijten in deze vertrouwde omgeving, om te ‘sterven op mijn eigen bed en ten grave gedragen worden door oude vrienden.’ Wanneer hij op een dag onverwacht bezoek krijgt van een hem onbekende kolonel Joll en zijn legereenheid, een afgezant van ‘Het Derde Bureau’ - de belangrijkste afdeling van ‘de Burgerwacht’ uit ‘de hoofdstad’ - is het met zijn rust gedaan. De onbehouwen militair met zijn donkere brillenglazen die wantrouwen en arrogantie indiceren, de man die in alles - zo zal snel duidelijk worden - zijn regelrechte tegenstander is, komt in opdracht van het gezag op strafexpeditie naar het garnizoen om ‘de barbaren’ te onderwerpen die ‘een grote oorlog tegen het Rijk’ zouden voorbereiden. In werkelijkheid betreft het hier een verzameling oorspronkelijke bewoners, niet meer dan armoedige nomaden, herders en tentbewoners waarvoor, zo weet de bestuursambtenaar uit ervaring, al jarenlang verachting wordt gekoesterd die op nauwelijks iets anders is gebaseerd dan ‘verschillen in tafelmanieren, afwijkingen van de structuur van het ooglid’. Maar van belang in de roman is het beeld dat het Rijk van de barbaren heeft.

De machteloosheid van de historicus

In het conflict dat Coetzee vervolgens met behulp van dit tweetal ensceneert, plaatst hij de constructie van een vijandbeeld in de continuïteit van de historie. Het gaat hem daarbij om de vraag: wat richt de geschiedenis in en met mensen aan? Geschiedenis betekent hier eerst en vooral de ideologie van het westen, een combinatie van machtsdenken, superioriteitsgevoel en mateloze expansiedrift waarin geen enkele behoefte bestaat aan een geheugen voor het vaak barbaarse geweld waarmee die vooruitgang tot stand is gekomen. Juist het welbewust verzwijgen van dat geweld, het daaruit voort-

gevloeide onherstelbaar leed en de verwoesting, zo niet totale vernietiging van andersoortige culturen krijgr in de roman de aandachr. Dar gebeurr overigens niet alleen in *Wachten op de barbaren* maar in zowat alle romans van Coetzee. Het is wat hem betreft lang niet zeker, zo laat Coetzee doorschemeren, of de ervaringen met dit opgedaan onrecht zich in een tegen-geschiedenis laten vastleggen. Wanneer de Magistraat door Joll wordt uitgedaagd om enkele plankjes te ontcijferen, vol onduidelijke tekens die afkomstig zijn van de barbaren - hoogstwaarschijnlijk gaat om fiches van een spel, maar voor de kolonel zijn ze in elk geval verdacht materiaal - ontbreken hem daarvoor de benodigde codes. In een even ironische als hopeloze poging om er toch iets van te maken geeft hij een demonstratie van de machteloosheid van de historicus die regelmatig woorden moet vinden terwijl ze er niet zijn, omdat hij de taal van de onderdrukten niet verstaat en opvattingen wil reconstrueren die hij niet of nauwelijks kent. Coetzee breekt het zwijgen van de slachtoffers van de historie nooit open. In opstand komen ze niet. Overgave is het woord dat nog het beste bij dat hun status past, want ze schikken zich opmerkelijk lijdzaam in hun lot.

Omgekeerd blijven ze voor Coetzee's toonaangevende protagonisten volslagen onbegrepen, niet in de laatste plaats vanwege hun anderszijn, hun rituelen, en hun eigen manier van denken en handelen. Het betreft hier gewetenloze rouwdouwen van het type Joll, beulen waaraan geen spoor van menselijkheid meer valt te ontdekken, volslagen werktuigelijk opererende potentaten die uit zijn op een finale afrekening met de gedecreteerde vijand. Voor zover ze tegenspel krijgen, komt dat van personen die ongemerkt zelf slachtoffer zijn geworden van het systeem waaronder ze dienen. Naar hen gaat zelfs de grootste aandacht uit. Vanaf het moment dat ze weet krijgen van de wreedheden waarmee de macht zich handhaaft en verstevigt, en hun medeplichtigheid onder ogen proberen te zien, raken ze vast in een gevoel van schaamte - een klem waaruit geen uitweg mogelijk is. Het liefst zouden ze alsnog buiten de historie willen treden, maar zo'n terugweg is nier meer mogelijk, zo zal ook de Magistraat ervaren.

Wachten op de barbaren verbeeldt meer nog dan de meest huiveringwekkende periode uit de moderne geschiedenis van Zuid-Afrika de innerlijke dilemma's, de zich voortzettende verharding en verwarring, zo al niet complete ontreddering waarmee mensen onder dictatoriale omstandigheden te maken hebben, weergegeven in de tijdloze terminologie van de mythe. Onbestemde aanduidingen die naar universalisme en bovenhistorische machten knipogen, duiden daar op. In de roman is sprake van ‘het Rijk’, ‘de Burgerwacht’, ‘Het Derde Bureau’ en ‘de wet’, instituties die te beschouwen zijn als een equivalent van het (nood)lot. De toestand van een land dat zich in crisis waant, roept herinneringen op aan de klassieke tragedie, aan de tij-

den van instabiliteit die daarin worden verzinnebeeld om de legitimiteit van de macht en de onderlinge verhouding tussen de hoofdrolspelers op scherp te zetten:

> Wat heeft het onmogelijk gemaakt om in de tijd te leven als vissen in het water, als vogels in de lucht, als kinderen? Het is de schuld van het Rijk! Het Rijk heeft de tijd der geschiedenis geschapen. Het Rijk heeft zijn bestaan niet in de harmonieuze tijd der wederkerende seizoenen gesitueerd, maar in de woelige tijd van opkomst en ondergang, van begin en einde, van rampspoed. Het Rijk doemt zichzelf tot leven in de geschiedenis en het samenzweren tegen de geschiedenis. Slechts één gedachte beheerst de zompige geest van het Rijk; hoe niet te eindigen, hoe niet te sterven, hoe zijn leven te verlengen. Overdag vervolgt het zijn vijanden. Het is sluw en meedogenloos, het zendt zijn bloedhonden overal op af. 's Nachts voedt het zich met beelden van rampspoed: de plundering van steden, verkrachting van de bevolking, piramides van beenderen, troosteloze vlakten. Een krankzinnig visioen, maar wel aanstekelijk: ik, die hier door het slijk waad, ben er evenzeer mee besmet als de trouwe kolonel Joll die de vijanden van het Rijk achtervolgt door de eindeloze woestijn, het zwaard ontbloot om de ene barbaar na de andere neer te houwen.

Van dit imperialisme, waarmee Joll zich onvoorwaardelijk identificeert, probeert de Magistraat zoveel mogelijk afstand te nemen.

De sluimerende gevoelens van solidariteit

Een van de slachtoffers van dit klassieke monster, een vertegenwoordigster van ‘de harmonieuze tijd der wederkerende seizoenen’, haalt Coetzee in het bijzonder voor het voetlicht. Het is een naamloos barbarenmeisje, opgepakt op bevel van Joll, gemarteld, daardoor voorgoed verminkt geraakt, en vervolgens gevangen gezet om de geheimen en gewantrouwde bedoelingen van haar volk te achterhalen. De Magistraat neemt haar liefdevol onder zijn hoede, slaapt bij haar, verzorgt haar wonden, balsemt haar lichaam en omringt haar met allerlei attenties. Bij wijze van boetedoening, zo lijkt het, en in de verwachting ‘iets van een vroegere vrije staat terug te vinden’. Hij neemt zich voor haar niet te laten gaan voordat ‘de littekens op haar lichaam ontcijferd en begrepen zijn’, om zo zijn eigen handelen in dienst van het regime beter te kunnen doorgronden. Maar al zijn goede bedoelingen ten spijt is hij niet bij machte om enige intimiteit met haar op te bouwen, hij vraagt zich voortdurend af wat hij met haar aan moet. Hoewel hij het bed met haar deelt, blijft dit meisje voor hem, anders dan het gekleurde hoertje

dat hij bij tijd en wijle bezoekt om verstrooiing te zoeken, een raadselachtige aanwezige, maar met evenveel recht zou ze een afwezige genoemd kunnen worden. Hij heeft geen enkel gevoel voor haar overgave, hij blijft haar zien als iemand die ze per sé niet wil zijn: een slachtoffer van het systeem.

Al reactiveert het contact met het barbarenmeisje in de Magistraat de sluimerende gevoelens van solidariteit met haar lotgenoten, eenmaal geconfronteerd met de van bovenaf geregisseerde, werkelijke barbarij moet hij erkennen dat je er niet komt met medeleven of een menselijke toepassing van de wet. Al zijn handelen tot dan toe - en daarmee met terugwerkende kracht heel zijn leven - loopt voor hem uit op een dubbele nederlaag. Wanneer hij het meisje na een barre tocht vol gevaren terug heeft gebracht bij haar 'familie', weigeren de barbaren elk contact met hem. Bij zijn terugkeer in het garnizoen wordt hij ontvangen als een vreemde. Vanaf dat moment is hij geen tegenstrever meer, maar voorgoed een vijand, en daarbij de gevangene van Joll die hem, zijn principe indachtig dat pijn waarheid genereert, laat martelen. Ironisch genoeg krijgt deze loonslaaf van het Rijk voor één keer het gelijk aan zijn zijde. In een dictatuur is geen plaats voor humaniteit, realiseert de Magistraat zich. Niet zozeer het feit dat hij in ongenade is gevallen, deert hem, wel het besef dat hij zijn hele leven in dienst heeft gewerkt van een wetgeving waarvan hij de finesses niet doorzag, en daarbovenuit het bewustzijn dat hij niet degene was die hij zich verbeeldde te zijn:

> Het inschikkelijke, genotzuchtige tegendeel van de kille, starre kolonel. Ik was de leugen die het Rijk zichzelf in gemakkelijke tijden voorhoudt, en hij de waarheid die het Rijk spreekt als er gure winden waaien. Twee verschillende kanten van het Rijksbewind, niets meer en niets minder.

Op de finale vraag *wat nu* moet de Magistraat het antwoord schuldig blijven. Dat uit het verleden geen lessen zijn te trekken realiseert hij zich maar al te goed: 'Ik heb een veelbewogen leven achter de rug,' weet hij, 'maar toch begrijp ik er even weinig van als een kind dat in de armen van zijn moeder ligt.'

Het geweten van alles wat ongeweten heet

Met deze uitspraak lijkt Coetzee zijn scepsis over de mogelijkheden van een draagbaar bestaan te temperen. Niet toevallig verwijst hij in het veelbetekenende slot nog één keer, in een scène met duidelijk optimistische trekken, naar een droom die de Magistraat de hele roman door in zijn slaap heeft begeleid. Centraal daarin staan enkele kinderen die zich bezighouden met

het bouwen van een kasteel dat sterk lijkt op het garnizoen waarin hij jarenlang de baas was. Op de binnenplaats, tussen de barakken richten zij een sneeuwpop op die op een mens moet gaan lijken:

> ‘Iemand moet wat gaan halen voor de mond en de neus en de ogen,’ zegt het kind dat de leiding heeft. Ik denk dat een sneeuwpop ook armen moet hebben, maar wil me er niet mee bemoeien. Ze zetten het hoofd op de schouders en drukken er kiezelstenen in bij wijze van ogen, oren, neus en mond. Een van hen zet zijn muts erop. Het is geen slechte sneeuwpop.

Ondanks de menselijke trekken die ze krijgt, een volwaardige replica van een individu is ze niet. Het schouwspel waarop de kinderen hem trakteren, is er een waarvan hij niet werkelijk heeft gedroomd: ‘Zoals zoveel tegenwoordig, maakt ook dit bij het weggaan dat ik me dwaas voel alsof ik lang geleden ben verdwaald maar toch verder ga op een weg die misschien nergens heen leidt.’

Of mogelijk toch ergens naartoe leidt. In *Wachten op de barbaren* volgt Coetzee vooral de sporen van de alom tegenwoordige macht van het Rijk, al demystificeert hij die tegelijkertijd genadeloos. Allereerst in de verminkingen die het barbarenmeisje worden aangedaan, maar meer toch in de keuze van haar manier van verzet: de schuchterheid van haar overgave. Hoe dan ook representeert zij het geweten van alles wat ongeweten heet te zijn of vergeten moet worden. In zijn daaropvolgende roman *Wereld & wandel van Michael K* neemt hij een andere route. Met Michael K, een eenvoudige man die in dienst van de gemeente plantsoenen onderhoudt en na de dood van zijn moeder onverstoorbaar met haar as door een land trekt waar een burgeroorlog woedt, creëert hij een romanfiguur die de onverschrokkenheid zelf is. Door niets en niemand laat hij zich intimideren. Hij is een meester in het ontduiken en ontwijken van gevaren, iemand die - anders dan zijn naamgenoot K. uit Kafka's *Het slot* - juist niet wil doordringen tot ‘het systeem’ maar er zonder meer aan wenst te ontsnappen. Zijn kruistocht door het land lijkt in zekere zin Coetzee's schrijverschap te weerspiegelen: ongeacht de omstandigheden, of ze nu mee- of tegenzitten, altijd ondergronds gaan, innerlijk verzet plegen om niet ten prooi te vallen aan zelfbegoocheling of zelfverloochening. En dat is wellicht de enige houding die een garantie biedt om de waarheid beeldend naar boven te brengen.

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij schrijft over literatuur in onder meer De Groene Amsterdammer. *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koninginmoeder.

Margreet de Lange

J.M. Coetzee en censuur

Censuur beïnvloedt schrijvers in hun denken en in hun manier van schrijven. Zuid-Afrika kende tot voor kort een strenge censuur. Die trof niet alleen de pers maar alle vormen van publicatie, tot t-shirts en theebekers toe. De censuur op literaire werken was het sterkst in de jaren zeventig, de periode waarin J.M. Coetzee zijn eerste romans publiceerde. Toch werd zijn werk nooit in Zuid-Afrika verboden.

In Zuid-Afrika ten tijde van de apartheid werd de vrijheid van meningsuiting in sterke mate beperkt. Schrijvers hadden vooral te maken met de Wet op Publikaties, die bepaalde dat ieder literair werk dat als opruiend of kwetsend kon worden aangemerkt verboden moest worden. Een boek kon verboden worden op morele, religieuze en politieke gronden. Pas aan het einde van de jaren zeventig ging de censuurraad een onderscheid maken tussen literaire en niet-literaire publicaties, waarbij literatuur coulanter werd behandeld dan andere publicaties. Hoe nauwkeuriger een verhaal op een kritische manier de eigentijdse werkelijkheid in Zuid-Afrika beschreef, hoe groter de kans dat het verboden werd.

Coetzee's romans hebben slechts een indirecte relatie met de feitelijke situatie in Zuid-Afrika op het moment van schrijven. Het zijn eerder allegorieën over algemene filosofische kwesties. Toch zijn er aspecten in Coetzee's werk die verwijzen naar de historische en ideologische omstandigheden die golden bij het schrijven. Coetzee heeft zich altijd openlijk verzet tegen het reduceren van zijn werk tot een politiek pamflet:

> And what I am now resisting is the attempt to swallow my novels into a political discourse. Because I'm not prepared to concede that the one kind of discourse is larger or more primary than the other. So that attempts to swallow up the intention that lies in or behind a book of mine - let's assume for the moment that there is an intention there - into some wider or more all-embracing, more swallowing, notion of social intention - I have to resist them because, frankly, my allegiances lie with the discourse of the novels and not with the discourse of politics.[1.]

Het is begrijpelijk dat de auteur van complexe gelaagde romans niet houdt van simplistische politieke analyses van zijn werk. Toch valt in een zo gepolariseerde politieke situatie als die in Zuid-Afrika aan dergelijke analyses niet te ontkomen. Coetzee gaf dat ook met zoveel woorden toe toen hij in 1987 de Jeruzalem prijs aanvaardde voor *Life and Times of Michael K*:

1. Dovey 1988, p. 5

> Iedere schrijfdaad in zo'n extreem gepolitiseerde situatie als Zuid-Afrika is een politieke daad geworden. De schrijver die bewust politiek de rug toekeert heeft een politieke beslissing genomen. Daar valt niet aan te ontkomen.[2.]

Veel van Coetzee's werk ontsnapt aan de sterke politieke druk waaronder het geschreven is. Tot *Age of Iron* (*IJzertijd*) uit 1990 is geen van zijn romans duidelijk gesitueerd in het hier en nu van het contemporaine Zuid-Afrika. Hierdoor werd de kans kleiner dat de boeken verboden zouden worden.

Tegelijkertijd werd er uit een andere hoek wel steeds meer druk uitgeoefend: voor schrijvers en critici die zich tegen het apartheidsregime verzetten moesten literatuur en ook andere vormen van kunst een wapen vormen in de strijd tegen apartheid. Een schrijver werd op deze manier in twee tegenovergestelde richtingen getrokken. Enerzijds stelde de officiële censuur eisen met als sanctie het verbod op de verspreiding van je werk. Anderzijds eiste de oppositie dat schrijvers hun werk in dienst stelden van de strijd tegen apartheid.

Op de vraag of censuur zijn creatieve werk heeft beïnvloed tekent Dick Penner, auteur van het boek *Countries of the Mind: The Fiction of J.M. Coetzee*, het volgende antwoord op uit de mond van Coetzee:

> Definitely not. And I would think that you would get the same answer from any serious writer in this country. I think you act as if it didn't exist while you're writing.' Four years later, in 1986, Coetzee was less sanguine: 'For the writer the deeper problem is *not* to allow himself to be impaled on the dilemma proposed by the state, namely either to ignore its obscenities or else to produce representations of them. The true challenge is how not to play the game by the rules of the state, how to establish one's own authority, how to imagine torture and death on one's own terms.'[3.]

Penner ziet het probleem van censuur evenwel op de volgende manier weerspiegeld in het werk van Coetzee:

> There is a suggestion in [the above] statement that the fiction writer should turn away from the tangible, the evanescent present to draw from the imagination the kinds of archetypal representations that have characterised some of Coetzee's works, particularly *Waiting for the Barbarians*. Yet there seems to be in Coetzee a contradictory desire to confront South Africa's present agony with all of the candor that realism and naturalism can summon, as he did in *Life & Times of Michael K*.[4.]

2. *Beeld*, Zuid-Afrikaans dagblad, 10 april 1987 [vertaling MdL]
3. Penner 1989, p. 16
4. Penner 1989, p. 16

Het is duidelijk ook uit andere voorbeelden[5] dat het minder tastbaar maken van een verhaal het risico doet afnemen van een confrontatie met de censor. Tegelijkertijd kan het de woede opwekken van diegenen die een duidelijke politieke stellingname eisen.

Om te laten zien hoe die dynamiek werkt in een aantal teksten van Coetzee zal ik hieronder twee aspecten bespreken die de tastbaarheid verminderen: de ‘setting’ en de verteller.

De beperkingen van taal

Coetzee's eerste roman *Dusklands* bestaat uit twee novellen: ‘The Vietnam Project’ en ‘The Narrative of Jacobus Coetzee’. Het eerste verhaal speelt zich af in de Verenigde Staten in het begin van de jaren zeventig en de tweede is gesitueerd in het Zuid-Afrika van de achttiende eeuw. ‘The Vietnam Project’ bevat geen verwijzingen naar Zuid-Afrika, op de naam van de baas van de hoofdpersoon na: Coetzee.

Beide verhalen zijn *monologues interieurs* van welbespraakte, enigszins geobsedeerde personages. Een gesprekspartner of toehoorder ontbreekt. Hierdoor krijgen beide verhalen een naar binnen gericht karakter. De suggestie wordt zelfs gewekt dat wat we lezen zich slechts in het hoofd van de verteller afspeelt. De hoofdpersoon van ‘The Vietnam Project’, Eugene Dawn, zegt: ‘Vietnam ligt, zoals alles, in mijzelf besloten en in Vietnam zijn, met een beetje toewijding, een beetje geduld, alle waarheden omtrent de menselijke natuur te ontdekken.’

‘The Narrative of Jacobus Coetzee’ heeft de vorm van een pseudo-weten-schappelijke uitgave van het dagboek van een zeventiende-eeuwse ontdekkingsreiziger compleet met een voorwoord van de vertaler, een nawoord, noten en een appendix. Dit formele realisme wordt in de tekst zelf echter teniet gedaan door Jacobus' moderne filosofische en linguïstische taalgebruik.

De zoektocht van Jacobus Coetzee is niet historisch of geografisch, maar psychologisch. Hij probeert de mensen die hij ontmoet, en die niet zijn zoals hij, te beschrijven en te benoemen. Hij wil de ander kennen om hem beter te kunnen domineren. En dat is wat Eugene Dawn, die in ‘The Vietnam Project’ een rapport schrijft over de doelmatigheid van psychologische oorlogvoering, ook probeert. Beiden falen door de beperkingen van de taal en het gebrek aan communicatie.

Dit laatste is ook het thema van Coetzee's volgende boek, *In the Heart of the Country* (*In het hart van het land*, 1978). Gevraagd naar een vergelijking van de twee werken zei Coetzee dat in beide een situatie wordt weergegeven van ‘living among people without reciprocity, so that there is only an “I” and the

5 zie: De Lange 1997

“You” is not on the same basis, the “You” is a debased “You”.’[6.]

In the Heart of the Country is weer een *monologue interieur*, deze keer van een gestoorde maar intelligente vrouw, Magda genaamd, die in totale afzondering woont op een afgelegen boerderij. Tijd en plaats van handeling worden niet genoemd, maar zijn wel enigszins te duiden. Coetzee zelf beschreef deze roman als ‘a novel set perhaps roughly around the turn of the century on a rather isolated farm.’[7.] Verwijzingen in de tekst die dit ondersteunen zijn het ontbreken van moderne communicatiemiddelen zoals telefoon of radio, en verder het landschap en het gebruik van Afrikaans voor alle dialogen. Magda is opnieuw een hoofdpersoon die heel goed is in het analyseren van haar situatie. Daarbij gebruikt ze een vocabulaire van iemand die geschoold is in filosofie en linguïstiek. Dit is haar reactie op een onbevredigend gesprek met de knecht Hendrik:

> Ik kan niet doorgaan met deze idiote dialogen. De taal die tussen mijzelf en deze mensen zou moeten worden gebezigd is onherstelbaar ondermijnd door mijn vader. Wat wij nu bezigen is een parodie. Ik ben geboren in een taal van hiërarchische verhoudingen, van afstandelijkheid en perspectief. Het was mijn vadertaal.[...] Ik heb geen woorden meer te zeggen waarvan ik de waarde vertrouw.

In the Heart of the Country is niet alleen maar een essay over taal. Er zijn andere thema's, zoals de relatie tussen meester en slaaf en tussen vader en kind. Men kan het boek zelfs, zoals Penner doet, lezen als een parabel over de moeilijke positie van de ‘white liberal’ in het Zuid-Afrika van de jaren zeventig: ‘Coetzee's novel suggests that the apartheid consciousness of the father, and of the old Afrikaner order, is dead, that it is a concept whose time has passed. This story suggests as well that the long suppressed anger of blacks like Hendrik is primed to explode in inarticulate violence, as indeed it has. Nothing alive exists in a state of stasis; the South Africa of the present is in a period of vital bloody ferment. Those who, like Magda, wish to be neither master nor slave, parent nor child, await a more problematic future.’[8.]

Buiten de geschiedenis

In *Waiting for the Barbarians* zijn de tijd en plaats van handeling bewust ongedefinieerd en het verhaal is daardoor nog duidelijker allegorisch dan de voorgaande. Het zou overal en in iedere tijd kunnen plaatsvinden. Ondanks, of misschien wel dankzij dat universele karakter, leent *Waiting for the Barbarians* zich beter voor een politieke interpretatie dan de eerdere werken. Een aantal thema's zoals geweld, marteling en de dreiging van een oor-

6. geciteerd in Penner 1989, p. 52
7. Penner 1989, p. 73, noot 6
8. Penner 1989, p. 72-73

log brengt de roman dichter bij de Zuid-Afrikaanse werkelijkheid.

Dit betekent echter niet dat Coetzee met deze roman opschuift in de richting van het politieke engagement. De hoofdpersoon is iemand die een plaats wil vinden buiten de geschiedenis.

Dit geldt ook voor *Life and Times of Michael K*. Michael K, een achterlijke tuinman van een niet nader gedefinieerde bevolkingsgroep, wil zoveel mogelijk aan de wereld om hem heen ontsnappen. De plaats van handeling is voor het eerst duidelijk Zuid-Afrika in de nabije toekomst. Dit is dreigender dan de allegorische setting van *Waiting for the Barbarians*. De alwetende verteller vertelt voornamelijk vanuit K's perspectief, maar K is passief en analyseert zijn omgeving niet. De lezer wordt zo geconfronteerd met een lege blik, een passieve registratie van gebeurtenissen. Deze poging om de feiten voor zich te laten spreken is effectiever in het engageren van de lezer dan de intellectuele analyses van de vorige romans.

Life and Times of Michael K is de eerste roman van Coetzee met verontrustende beelden van chaos en anarchie in een herkenbaar Zuid-Afrika. Het is echter geenszins een oproep tot verzet. Integendeel. De moraal duidt eerder op een onttrekken, introspectie, een teruggaan naar de natuur. K vraagt zich aan het einde van het verhaal af: ‘Is dat de moraal van het verhaal [...], de moraal van de hele geschiedenis: dat er tijd genoeg is voor alles?’ En net daarvoor: ‘Misschien is het in werkelijkheid al voldoende als je kans ziet uit de kampen vandaan te blijven, uit alle kampen tegelijk.’ Dit is verre van een revolutionaire strijdkreet.

Het is dan ook niet verbazingwekkend dat deze moraal door geëngageerde schrijvers en critici werd verworpen. Nadine Gordimer bijvoorbeeld bekritiseerde Coetzee's keuze voor een zo passieve hoofdpersoon. Zij vraagt zich af: ‘[...] is there an idea of survival that can be realized entirely outside a political doctrine?’[9]. Ironisch genoeg vond de censor de roman zo bedreigend dat er een embargo werd opgelegd totdat de censuurraad een beslissing had kunnen nemen over een verbod. Pas toen die beslissing uitviel ten gunste van het boek werd het voor verspreiding vrijgegeven.

In zeker opzicht staat Michael K model voor Coetzee. Zoals K heeft ook Coetzee geprobeerd om ‘uit alle kampen’ te blijven. Hij heeft getracht zowel de ideologische druk van de kant van de staat als van de kant van de oppositie te weerstaan door zijn eigen regels te maken in plaats van die van iemand anders te volgen. Het blijkt echter onmogelijk om jezelf buiten het ideologische debat te plaatsen in een zo gepolariseerde samenleving als Zuid-Afrika onder apartheid. Coetzee koos niet voor de rol van kritisch commentator zoals bijvoorbeeld Nadine Gordimer en André Brink. Hij is er dan ook in geslaagd een confrontatie met de staat te vermijden. Het feit dat geen van zijn boeken ooit is verboden heeft hem het publieke debat bespaard dat

9. geciteerd in Penner 1989, p. 99-100

zowel Brink als Gordimer wel een aantal keer hebben moeten voeren. Dit betekent echter niet dat hij niet is beïnvloed door censuur. Hij heeft zelfs een boek over censuur geschreven: *Giving offense: Essays on Censorship* (1996). In dat boek schrijft hij echter niet over de relatie tussen censuur en zijn eigen werk of over censuur in Zuid-Afrika, maar over de dynamiek tussen censor en auteur in algemene zin.

Ironie

Ironisch genoeg is de nieuwste roman van Coetzee, *Disgrace*, onlangs in Zuid-Afrika in opspraak geraakt omdat passages uit het boek door de regeringspartij ANC als voorbeeld zijn gebruikt voor de racistische vooroordelen die blanken nog steeds tegenover zwarten koesteren. Het gaat om een aanklacht die door het ANC is ingediend bij de Mensenrechtencommissie die racisme in de media onderzoekt. Om haar bewering kracht bij te zetten dat 'five years after our liberation, white South African society continues to believe in a particular stereotype of the African, which defines the latter as immoral and amoral; savage; violent; disrespectful of private property; incapable of refinement through education; and, driven by hereditary, dark, satanic impulses'[10.] wordt verwezen naar de beschrijving in *Disgrace* van de verkrachting van een blanke vrouw door drie zwarte mannen. Er is in dit geval geen sprake van censuur in de strikte zin van het woord. De ANC pleit niet voor een verbod op het boek. Maar het betreft wel een verwarring van fictie en werkelijkheid waaraan de censors in de jaren zeventig zich herhaaldelijk schuldig maakten om literatuur te verbieden.

Op deze actie van het ANC is zowel in de Engelstalige als in de Afrikaanstalige pers kritisch gereageerd. De progressieve *Weekly Mail and Guardian* schrijft: 'Whose pygmy purposes can this kind of nonsense serve?'[11.] De Afrikaanse auteur Marlène van Niekerk is zo mogelijk nog kritischer. Gevraagd naar haar reactie op het gebruik van passages uit *Disgrace* door het ANC antwoordt zij: 'Dis natuurlik stront en dit wys watter totale gebrek daar by die ANC is aan intellektuele verfyning en nog meer, watter dikvellige traak-my-nie-agtigheid daar by hulle heers oor die beeld van hulself wat hulle bereid is oor die wêreld in te stuur. Dit laat mens dink aan die Natte [Nationalisten, MdL] van ouds. Dis dieselfde bulnekdomorigheid wat in hulle propaganda sigbaar was. Subtiliteit in fiksie was by hulle ook maar laag op die rangorde van 'nationale belang.'[12.]

Het is ironisch te moeten constateren dat na al die tijd buiten schot te zijn gebleven, de wenselijkheid van Coetzee's werk nu, jaren na het einde van de apartheid, toch onderwerp is geworden van een publieke discussie.

Literatuur

Teresa Dovey, *The Novels of J.M. Coetzee: Lacanian Allegories*. Craighall, Ad. Donker, 1988.

Margreet de Lange, *The Muzzled Muse: Literature and Censorship in South Africa* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1997.

10. *Weekly Mail and Guardian*, 14 april 2000
11. *Weekly Mail and Guardian*, 14 april 2000
12. *Insig*, juni 2000

Dick Penner, *Countries of the Mind: The Fiction of J.M. Coetzee*. New York, Greenwood Press, 1989.

Margreet de Lange (1960) is literatuurwetenschapper en directeur van het Expertisecentrum Zuidelijk Afrika van de Universiteit Utrecht.

Jacq Vogelaar
Zelfbeschrijving van een tussenpersoon

Wat men ook van Coetzee vindt, men zal moeten toegeven dat in zijn werk niets gebeurt waarover hij niet heeft nagedacht. Dat is meer dan een persoonlijke hebbelijkheid, dat nadenken bedoel ik, het is typerend voor een bepaald soort literatuur waarin reflectie tot tweede natuur is geworden. David Atwell, die in 1992 een boek publiceerde, *Doubling the Point*, waarin hij essays van Coetzee naar onderwerp ordende en de verschillende delen telkens vooraf liet gaan door een gesprek met de auteur over die essays, stelde naar aanleiding van opstellen van Coetzee over Samuel Beckett de volgende vraag:

‘In verschillende van de essays over Beckett - met name dat over *Murphy*-behandelt u de vraag van de formele reflexiviteit, van fictie die haar eigen conventies laat zien. U noemt dat reflecterende bewustzijn “anti-illusionisme” maar hoewel dat een houding is die u vertrouwd is, noemt u het ook wel een “impasse”. Wat bedoelt u daarmee?’

Coetzee: ‘Illusionisme is natuurlijk een woord voor wat gewoonlijk realisme wordt genoemd, Hoe sterker het illusionisme, hoe overtuigender de realistische effecten die het teweegbrengt. Anti-illusionisme - de trucs laten zien die je gebruikt in plaats van ze te verbergen - is een bekende tactiek van het postmodernisme. Maar het is uiteindelijk zo'n omslachtig gedoe om van die tactiek af te komen. Ik vermoed dat anti-illusionisme een tijdelijke aangelegenheid is, een fase in de geschiedenis van de roman om dingen weer in het reine te brengen. De vraag is, wat nu?’

Coetzee, die niet graag onder het modehoedje postmodernisme gevangen wordt, weet wat hij doet, zich ervan bewust - niet toevallig heeft hij zich als literatuurwetenschapper uit en te na met retorische procédés beziggehouden - dat de literatuur die het natuurlijkst lijkt en de werkelijkheid zegt te tonen zoals ze is, meer van trucs gebruik maakt dan ze wil doen voorkomen, meer ook dan de gekunstelde fictie die in de ogen van sommigen uit louter trucs bestaat. De grootste truc is dat juist doordat een realistisch verhaal transparant lijkt, de ingrepen en illusietechnieken het meeste effect hebben. Als het om realisme gaat, en Coetzee heeft het daar niet voor niets vaak over, dan is het bijna altijd uit zelfbescherming. Van meet af aan stuitte hij op het verwijt dat hij in zijn werk niet expliciet genoeg op de sociale en politieke situatie in Zuid-Afrika inging. Toen hij eind jaren zestig uit Amerika terugkeerde, moest hij zich als schrijver voortdurend met het realisme meten, of liever: daar werd hij naar afgemeten; een reden te meer om zich bewust te zijn van elke regel die hij schreef. Ik durf de stelling aan dat Coetzee in enke-

le, misschien wel alle boeken reageert op de actualiteit en de geschiedenis van Zuid-Afrika en dat hij juist door zijn indirecte benadering de complexiteit ervan meer recht doet dan de meeste geëngageerde auteurs, Breyten Breytenbach inbegrepen - over wiens gevangenisboeken *True Confessions of an Albino Terrorist* en *Mouroir* Coetzee trouwens in 1985 een kritische beschouwing schreef. De lezer moet iets meer doen dan normaal als Coetzee over de hoofdpersoon in de roman *Life and Times of Michael K* niet eens vermeldt welke huidskleur hij heeft.

Het werk van Coetzee is door en door politiek, althans op een bepaalde manier gezien en gelezen, dwars op een versimpelende opvatting van geëngageerde literatuur. Tot zijn werkwijze hoort het indirecte, het dubbelzinnige en complexe. Die houding bezorgde hem in eigen land verwijten van afstandelijkheid, escapisme, onduidelijkheid, zodat hij door alle partijen werd gewantrouwd. Het is aannemelijk dat Coetzee bewust voor die positie gekozen heeft, zij het dat die keuze zoals meestal met vrije keuzen door omstandigheden en biografische redenen bepaald is geweest. Zijn voorlaatste boek, het expliciet autobiografische *Jongensjaren*, gaat over die tussenpositie van Coetzee - misschien is het beter te zeggen, dat het daar om gaat: die positie is zijn inzet, ze moet verdedigd, verklaard en verworven worden - en is ook bedoeld als verklaring - maar Coetzee zou Coetzee niet zijn als dat expliciet biografische en de explicatieve bedoeling ervan niet zo'n eenvoudige zaak is als het lijkt. Ook daarvoor zijn aanwijzingen bij hem zelf te vinden.

Een intellectuele autobiografie

Toen Coetzee een paar jaar geleden in Nederland werd uitgenodigd om een lezing over de roman te houden, stelde hij als voorwaarde dat hem geen vragen zouden worden gesteld over zijn persoon, collega's, politiek en andere precaire onderwerpen. Uiteindelijk wilde hij in een publiek gesprek alleen praten over de lezing die hij zojuist had gehouden, getiteld ‘Wat is realisme?’. Kort daarop werd er in Frankrijk een boekenweek gehouden die gewijd was aan de Zuid-Afrikaanse literatuur. Coetzee die daaraan zou deelnemen, weigerde zelfs tegenover *Le Monde* een vraaggesprek over welk onderwerp dan ook; de titel van de lezing die hij in Aix-en-Provence zou houden, had dezelfde titel als die in Amsterdam, ‘Wat is realisme?’. Ter compensatie citeerde *Le Monde* fragmenten uit het hierboven genoemde boek *Doubling the Point*.

De essays met de verbindende gesprekken vatte hij zelf op als een intellectuele autobiografie - en alweer geldt dat een auteur als Coetzee wanneer hij over zijn eigen leven schrijft uiteraard nadenkt over biografisch schrijven en

de autobiografie. Terwijl hij een autobiografie schrijft, reflecteert hij tegelijkertijd op de autobiografie. De autobiografie is misschien zelfs de vorm waarin hij reflecteert, zodat er als het ware automatisch een dubbelportret ontstaat. Laat ik maar meteen erbij zeggen dat dit ingewikkelder lijkt dan het is. Het is de manier waarop Coetzee alles wat hij schrijft ingewikkeld maakt, dat wil zeggen het eenvoudige, omdat het alleen in schijn eenvoudig is, inwikkelt in nog een laag, nog een vorm, al was het maar omdat aan een verhaal altijd een ander verhaal voorafgaat, en de ene verklaring de andere oproept. Lezen is dan een vorm van pellen, niet om uit de verpakking (de vorm) een min of meer verborgen inhoud op te duikelen, maar zoals de ui bestaat een boek van Coetzee uit die inwikkeling van lagen, en het lezen ervan uit ontwikkelen, uit het laag na laag ontplooien van de ingewikkelde tekst.

Aan het eind van de gesprekken met Attwell zegt Coetzee dat het essay over Tolstoj, Rousseau en Dostojevski, ‘Confession and Double Thoughts’ uit 1985, voor hem steeds meer een sleuteltekst was geworden. Achteraf gezien is het essay een dialoog tussen twee personen, de ene is die hij wil zijn, de persoon waar hij als het ware naartoe schrijft, de andere is een schaduwfiguur, de persoon die hij ooit was en misschien nog is. De waarheid in de autobiografie is het debat - het strijdgesprek - tussen beide personen; een dubbelzinnige waarheid dus. In het genoemde essay maakte hij een onderscheid tussen *confessie*, waarvoor Augustinus' *Belijdenissen* model stond, *apologie* (à la Rousseau) en *memoires*. Coetzee's voorkeur ging uit naar de confessie, waarbij het erom gaat de essentiële waarheid over de persoon te ontdekken, noem het een Zelf, die men geweest is en de geschiedenis behelst van degene die men geworden is. Dat is geen rechtlijnig verhaal waarbij alleen de feiten opgehaald hoeven te worden om een geschiedenis van a tot z weer te geven. Sterker nog, dat levensverhaal moet nog gemaakt, dat wil zeggen geschreven worden; dat ‘zelf’ bestaat niet meer, zo het al ooit echt bestaan heeft, dus zal het een verhaal in de derde persoon zijn, met de nodige afstand beschreven en alleen in die situaties die voor de reconstructie nodig zijn. Dat is *in a nutshell* waar het in *Jongensjaren. Scènes uit de provincie* om draait, en het grote essay over autobiografie en bekentenis was daarvan een voorspel - het bevat zelfs een passage over schaamte die bewijst dat dit in *Jongensjaren* zo belangrijke, maar eveneens erg ingewikkelde gevoel voor Coetzee al veel langer van grote betekenis was. In het laatste gesprek met Attwell geeft Coetzee niet alleen precies aan wat hem in het autobiografische schrijven interesseert, maar geeft hij bovendien een synopsis van zijn sociale positie - als individu en als schrijver - binnen de ingewikkelde Zuid-Afrikaanse raciale, culturele, linguïstische verhoudingen...

Een dubbelleven

Wat bracht deze schrijver die zo wars is van aandacht voor zijn persoon, na een stuk of vijf romans in 1997 ertoe een autobiografisch boek te schrijven? Niet omdat hij zo'n veelbewogen jeugd had gehad dat er per se een verhaal over verteld moest worden. Het is net als met Thomas Bernhard die op een gegeven moment wilde weten wie hij ooit was geweest en hoe hij geworden was wie hij op dat moment was - ook Bernhard schreef over een kind als onbekende. In *Jongensjaren* vertelt Coetzee over de jaren 1948-1951 toen hij als Engels sprekende jongen met een Afrikaner achtergrond op een Engelse school zat, in de provinciestad Worcester, zo'n honderd kilometer van Kaapstad, in de tijd dat men van hogerhand, gedreven door Afrikaner nationalisme, probeerde te verhinderen dat kinderen van Afrikaanse afstamming Engels leerden spreken. Zijn moeder, wier voorouders uit het Duitse Pommeren kwamen, sprak perfect Engels; zijn vader Engels met een Afrikaans accent. Hoewel ze zich met geen nationaliteit verbonden voelden, werden ze tot de ‘volksverraaiers’ gerekend. Toen de vader na jaren eindelijk weer zijn beroep van advocaat kon uitoefenen, verhuisde het gezin Coetzee naar Kaapstad. Daar kwam de elfjarige jongen als protestant op een niet al te beste katholieke school terecht, waar hij al net zo min geaccepteerd werd als op de protestantse school in Worcester. Maar daar had hij zich listig als katholiek voorgedaan - zonder dat zijn ouders er iets van wisten, die ‘niks’ waren - met als gevolg dat hij door medeleerlingen net zo onheus behandeld werd als zijn joodse klasgenoten.

In zijn jeugdverhaal is de jonge Coetzee iemand die overal misplaatst is, maar er min of meer een vorm voor vindt, al is het maar door van de nood een deugd te maken. Hij wordt door anderen buitengesloten, maar in plaats van slachtoffer te worden kiest hij voor de rol van buitenstaander en geniet in zekere zin van de wetenschap dat niemand weet wie hij is; hij heeft voor iedereen geheimen: op school weten ze niet wie hij elders is, thuis weten ze niets van wat hij op school doet. Om zich bijzonder te kunnen voelen, leidt hij zoveel mogelijk een dubbelleven; van alles maakt hij een persoonlijk geheim, waarbij hij op de koop toe neemt dat hij zich, ook als hij alleen is, voor alles en iedereen schaamt. Je zou het boek ook als een fenomenologie van de schaamte kunnen lezen. Hij geneert zich met name voor zijn vader, ‘die man’ zoals hij tegen zijn moeder over hem praat, een vijand met wie hij zeven jaar lang oorlog voert: ‘Vanaf de dag dat zijn vader terugkwam uit de oorlog hebben ze een tweede oorlog gevoerd die zijn vader onmogelijk kon winnen, omdat hij nooit had kunnen voorzien hoe meedogenloos, hoe vasthoudend zijn vijand zou zijn. Zeven jaar lang heeft die oorlog gewoed; vandaag heeft hij gewonnen,’ staat er op het eind van het boek, als de vader

totaal verloederd en in de ogen van zijn zoon totaal ontluisterd is: hij heeft niet eens de moed ‘om slaappillen te nemen, net zomin als hij de moed heeft om de deur uit te gaan en een baan te zoeken’.

De moeder adoreert haar oudste zoon zozeer dat de jongen almaar bezig is zich aan haar verstikkende omhelzing te ontworstelen, te ontsnappen uit de ‘liefdeskooi’. Op school is hij een doetje, thuis is hij een tiran. Als de vader aan lager wal raakt, wordt de moeder sterker en sterker; haar drijfveer is dat zij zich finaal voor haar twee kinderen wil opofferen. Wat de zoon het meeste aan haar vreest, is behalve haar liefde haar oordeel, dat ze altijd geweten heeft dat hij helemaal niet zo bijzonder is als hij denkt en zij bereid was, ziende blind, te bevestigen. Wat zou hij weten als hij zelf vader was, *als hij zijn eigen vader was*? - dat is nu juist precies wat hij niet wil weten, toen niet en nu hij het schrijft ook maar half. Hoe had Augustinus dat in zijn *Belijdenissen* geformuleerd? ‘Ik wil belijden wat ik over mijzelf weet; ik wil belijden wat ik niet van mijzelf weet...’ Coetzee wilde in zijn autobiografie uitvinden wie hij indertijd was en wat hij als jongen wist, maar vooral wat de onbekende van indertijd niet wist, nog niet wist, niet kón weten.

Subtiel laat Coetzee zien hoe ingewikkeld de gevoelens van een buitenstaander zijn, zeker een die er zelf voor kiest anders dan anderen te zijn en er toch bij wil horen; als zijn liefhebbende moeder hem dat maar niet verhinderde. Schaamte is typisch het gevoel van iemand die nergens bij hoort, die zich bijzonder voelt en zich toch doodschaamt voor degenen die hij minacht, omdat hij zich bij alles bekeken en beoordeeld weet. En voor de man die over zijn jeugd schrijft, is de jongen die hij geweest moet zijn eveneens een vreemde, laten we zeggen net zo vreemd als welk ander personage dat een schrijver kiest.

In de genoemde reeks gesprekken in de essaybundel vraagt David Attwell op een gegeven moment, vanwege de evidente verwijzing in de titel *Life and Times of Michael K* naar personen met de letter K in het werk van Kafka, naar de invloed van Kafka op Coetzee's werk. Coetzee acht die invloed niet groot, maar veronderstelt meteen dat achter die vraag een andere schuilgaat, naar de relaties tussen een schrijver en zijn samenleving, en stelt dan zelf een paar andere vragen. ‘Wat is er van Franz Kafka over nadat de vervreemding van Josef K verklaard is in termen van Kafka's marginale positie? Wat is er over van Michael K nadat hij verklaard is in termen van mijn marginale positie in Afrika? Zou ons niet veel meer moeten interesseren wat er over is *na* die vragen dan wat die vragen opleveren? En is hetgeen Kafka *niet* zegt, weigert te zeggen, bij zulke vragen, niet precies datgene wat ons nieuwsgierig naar hem laat blijven (hopelijk voor altijd)?’

Wat is de waarheid in een autobiografie? Met het citaat van zojuist als extra waarschuwing kom ik na lezing van *Jongensjaren* nog eens terug op het

eigenbelang van de auteur bij deze jeugdherinneringen op het punt dat correspondeert met dat van de lezer, die het verhaal over Coetzee's jeugd leest ter aanvulling van de romans. Aanvulling is al een verkeerd woord, want *Jongensjaren* geeft geen sleutel op het andere werk, althans niet direct; hooguit kun je zeggen dat de keuze voor misplaatste personen in de romans wellicht mede is ingegeven door persoonlijke ervaringen. Maar wat is daarmee gezegd? De romans hebben zo'n aanvulling helemaal niet nodig. Bij iemand die zich zo goed bewust is van wat hij doet, mag je daarom een ander motief veronderstellen. Ik heb het al aangeduid, ik denk inderdaad dat dit boek een strategische functie heeft gehad voor Coetzee, van zowel politieke als literaire, laat ik zeggen van literair-politieke aard.

Verfoeid determinisme

Al was het maar om het stof van zijn geboorteland van zijn voeten te vegen, emigreerde Coetzee op z'n eenentwintigste naar Engeland, waar hij zich met computerkunde bezighield; midden jaren zestig liet hij de computers voor wat ze waren, rekenmachines, ten gunste van het academische leven. Hij ging in Amerika linguïstiek studeren en dat werd ook de invalshoek om zich met literatuur bezig te houden. Hij schreef onder meer een strengformalistische analyse van latere teksten van Samuel Beckett. Pas onder invloed van de oorlog in Vietnam ging hij zelf publiceren. Zijn eerste boek, vertaald als *Schemerlanden*, was een tweeluik over Vietnam en de Zuid-Afrikaanse geschiedenis. Toen hij na tien jaar naar Zuid-Afrika terugkeerde, gedwongen omdat hem om zijn deelname aan het protest tegen de Vietnamoorlog naturalisatie geweigerd was, werd zijn werk - en zijn visie op zijn land - daar als dat van een buitenstaander gezien. Te meer daar zijn werk meer bij de moderne Europese literatuur aansloot dan bij de op dat moment in Zuid-Afrika vigerende opvatting dat literatuur vanuit een politiek standpunt rechtstreeks over actuele onderwerpen diende te gaan. Zijn werk werd formalistisch genoemd - een bekend verwijt aan schrijvers die zich niet aan de voorgeschreven thema's houden - en Coetzee gold als verdacht omdat hij systematisch weigerde in allerlei zaken standpunten in te nemen.

Op een indirecte manier legt Coetzee in zijn autobiografie uit waarom: het was geen onwil, maar onvermogen, geen gebrek aan engagement maar een toegespitst besef van hetgeen daarvoor nodig is, namelijk een motief om je met mensen of een zaak te engageren omdat je je ermee verbonden voelt. Coetzee heeft nooit ergens echt bij gehoord en hij had dus niets (geen partij, geen verleden, geen ras of geloof, geen standpunt, zelfs geen taal) om te verdedigen. Afrikaner is hij niet, omdat hij in het Engels is opgegroeid en nooit deel van de Afrikaner cultuur heeft uitgemaakt. Zijn familiale wortels liggen

zowel van moeders als van vaders zijde niet in de stad maar op het land; de ambivalenties komen, los van de tegenstelling tussen de werelden van vader en moeder, vooral van de kant van de vaderwereld. Op de boerderij van zijn vaders familie werd een vrolijke, nonchalante mengeling van Engels en Afrikaans gesproken zoals eigenaars en knechten, ongeacht hun huidskleur, hartelijk met elkaar omgingen. Maar zijn vader hoorde daar niet meer thuis en op het vlak van de taal was de jonge John doordat hij uitsluitend Engels sprak een vreemde geworden, en tot de Afrikaanse cultuur, hoezeer die hem ook aansprak, had hij geen toegang.

Geen Afrikaner die Coetzee als een van de hunnen zou beschouwen, omdat Engels zijn eerste taal is, en dat altijd geweest is; een Afrikaner is iemand wiens eerste taal Afrikaans is. Bovendien was Afrikaans een ideologisch begrip geworden nadat het door de anti-Britse politiek na 1880 geconfisqueerd werd en voor nationalistische doeleinden toegeëigend, waarmee het een zowel linguïstische als raciale, culturele en politieke lading kreeg. Als hij ergens bij hoort dan bij degenen die nergens wortels hebben; hij is zelfs geen Engelse Zuid-Afrikaan omdat hij niet van Britse afkomst is. En zoals de hoofdpersoon in *Disgrace* zal zeggen, is het Engels geen geschikt medium voor de waarheid over Zuid-Afrika. In *Jongensjaren* is de taal van de Afrikaanse jongens in de oren van de jongen een ongelooflijk smerige taal. Afrikaners zou hij beschouwen als ‘mensen die voortdurend woedend zijn omdat hun hart pijn doet’, en de Engelsen als ‘mensen die niet aan woede ten prooi zijn omdat ze achter muren wonen en hun hart goed beschermen.’ Het is duidelijk dat hij bij geen van beiden wil horen. Niettemin beseft hij later dat hij ondanks alles door zijn afkomst - ongeacht wat hij denkt, voelt of wil - medeplichtig is aan wat de blanken Afrika hebben aangedaan. Dat verfoeide determinisme waardoor een individu of hij wil of niet een sociale invulfiguur wordt, is een belangrijk thema in het werk van Coetzee, al heeft hij het er zelden over: ook als thema is het hem opgedrongen.

In deze autobiografie komt dit alles alleen maar impliciet ter sprake, zo omzichtig gaat Coetzee te werk. Al weet hij nu dingen die hij als jongen uiteraard niet wist, aan een analyse waagt hij zich niet; het leggen van rechtstreekse verbanden laat hij aan de lezer over. Een voorbeeld. Hij beschrijft de boerderij van zijn vaders familie in de Karoo als een voor hem geschapen paradijs en hij verbaast zich erover dat er ooit zo'n onschuldige wereld heeft kunnen bestaan en dat hij in die onschuld verkeerd heeft - maar de terugblik is allerminst vertederd te noemen, eerder genadeloos. En geen wonder, want hij wist toen al dat hij tot die wereld behoorde maar dat hij die wereld nooit de zijne zou kunnen noemen; bovendien zag hij dat zijn vader samen met zijn familie partij tegen hem koos, al was het maar uit wraak tegen zijn moeder. Dat maakt van zijn liefde voor de boerderij een drama, gedwongen

als hij was om voor de een te kiezen en de ander te verloochenen. ‘Alles wat gecompliceerd is in zijn liefde voor zijn moeder is ongecompliceerd in zijn liefde voor de boerderij. Maar zo lang hij zich kan heugen, heeft deze liefde iets pijnlijks.’ De boerderij Voëlfontein, die van vaders familie, is belangrijker dan zijn moeder, zozeer zelfs dat hij bereid is haar ervoor te verloochenen. Bij zijn bezoek ontdekt hij wat voor leven hem ontzegd wordt, ‘hij zal er nooit meer zijn dan een gast, een ongemakkelijke gast’.

Nostalgie krijgt in het boek geen kans, want in feite is hij nooit in zijn vaders huis opgenomen - en zo ook (en ik besef hoe hachelijk deze simpele vergelijking ‘zo ook’ is) is Coetzee een vreemde in eigen land en in de eigen literatuur; de ondertitel ‘scènes uit de provincie’ krijgt dan een bittere bijsmaak. Wetend dat dit boek eraan voorafging, lees je Coetzee's laatste boek, de alom bejubelde roman *Disgrace* (*In ongenade*), ook anders. Ik vind het zeker niet zijn sterkste roman, de taal is dor, de dialogen bestaan uit statements en kleine traktaatjes, de opbouw rond drie vrouwen is onevenwichtig (zodat in sommige besprekingen alle aandacht valt op de relatie van de hoogleraar met een jonge studente, terwijl die episode volgens mij alleen een opmaat én waarschuwing is voor de veel belangrijkere betrekking tussen vader en dochter), en Coetzee heeft zich tot een explicietheid laten verleiden die dicht bij een politiek hypercorrecte standpuntbepaling komt. De dochter is de nieuwe pionierende vrouw, verbonden met de aarde, bereid een bondgenootschap met de zwarten aan te gaan die de baas geworden zijn. Ze is door zwarten verkracht, maar ziet de vernedering als achterstallige schuld, zodat ze zelfs bereid is de vrucht van die overweldiging te dragen. Vrouwen, zwarten, dieren vertegenwoordigen zwijgend de toekomst van een land waar de rol van de blanke, paternalistische man is uitgespeeld. De hoogleraar letterkunde, specialiteit Romantiek, voorheen docent communicatieve vaardigheden - een beroepswisseling die op zich al een symbolische dimensie heeft - vertegenwoordigt in de roman de blanke man, de bevoogdende vader, een romantische cultuur, de wereld van de stad, en zelfs, hoewel de man amper vijftig is, aftakeling en ouderdom. Maar bovenal is David Lurie een vreemde in eigen land, voor iedereen, zelfs voor zijn dochter, een vreemde gast.

Ik vraag me af wat Coetzee tot deze roman bewogen heeft, te meer daar hij twintig jaar daarvoor, in een van zijn eerste boeken, de roman *In het hart van het land*, een uitermate intens verhaal schreef over eveneens een vader en dochter op het platteland van Zuid-Afrika. De rollen lijken omgekeerd. Kijkt de lezer van *In ongenade* nu mee met de vader die door de zwijgende dochter wordt afgeweerd; in de roman van twintig jaar geleden was de lezer getuige van de door een onbedaarlijke woede ingegeven monoloog van ‘de barse weduwdochter van de duistere vader’. De lezer is trouwens de enige getuige, want niemand hoort Magda's eenzang zodat het effect niet anders is

dan het zwijgen van Lucy in *In ongenade*. ‘Voor mijn vader ben ik mijn hele leven al afwezig,’ zegt Magda en in een vlaag van jaloezie schiet ze haar vader dood wanneer ze de huistiran met de jonge vrouw van een zwarte knecht in bed ziet. Ook zij heeft er net als de latere Lucy alles voor over om daar op de boerderij te mogen blijven: ze laat zich zelfs door de zwarte knecht gebruiken, als ze daarmee gedaan krijgt dat hij haar als blanke indringster gedoogt. Magda besluit haar bittere monoloog met de bekentenis dat alles wat zij gedaan heeft louter werd ingegeven door de wens om voor zichzelf te spreken en, wat praktisch op hetzelfde neerkomt, een eigen leven te vinden. In zekere zin vraagt ook Lucy in de laatste roman om met rust gelaten worden, maar dat klinkt beduidend passiever en berustender dan de eis van Magda in deze barre omgeving een eigen leven te mogen leiden. Lucy ziet zichzelf veel meer als vertegenwoordigster, ze weet haar nieuwe plaats in de gewijzigde verhoudingen in Zuid-Afrika, waar voor de vader helemaal geen plaats meer is. Er is ongetwijfeld in Zuid-Afrika veel veranderd; als de laatste roman van Coetzee daarvan een weerspiegeling is dan zijn er twee dingen mis, en een ervan is dat hij uiteindelijk toch een min of meer realistische roman geschreven heeft; ik betwijfel of dat een noodzakelijke consequentie was van de autobiografische *Jongensjaren*.

Jacq Vogelaar (1944) is schrijver. Recente publicaties: Meer speelruimte *(essays, 1998)*, Klaaglied om Ka *(poëzie, 1997) en* Weg van de pijn *(roman, 1994). In 1998 verscheen eveneens de dichtbundel* Inktvraat.

Aleid Fokkema

Het landschap van J.M. Coetzee

Stenen. Wat telkens terugkeert in het landschap van J.M. Coetzee is niet het wuivende gras, noch plezierige vergezichten, klokkend water, of markante bomen, maar stenen, hard en raadselachtig. Je zou kunnen zeggen dat Coetzee twee obsessies heeft, de stad en het platteland. Een enkele uitzondering daargelaten gaat het meestal om Kaapstad en het Zuid-Afrikaanse platteland, waar boerenbedrijven zo groot kunnen zijn als een Nederlandse provincie. In de stad heerst twijfel, verwarring, onrust, of zelfs oorlog, maar het platteland levert bepaald geen arcadische rust. Daarvoor is de idylle van het boerenbestaan teveel verweven met de geschiedenis van de kolonisatie. Toch biedt het boerenland in het beroemde, oerschone landschap momenten van ongecompliceerd geluk. Als je in de loop der jaren kennis neemt van de romans van Coetzee, van zijn essays, of het eerste deel leest van zijn autobiografie *Boyhood: Scenes from Provincial Life*, en terugdenkt aan de sporen die zijn indringende werk achterlaat, dan zijn dit de beelden die je ziet: een hand die de grond omwoelt, een voetafdruk op zachte rode aarde, zaden van een pompoenplant die voorzichtig bewaterd worden, een boerderij met dikke muren die de warmte buiten houden, schapen en honden, een begraafplaats van slordige zerken aan de rand van de boerderij, stof, zon, en wind, eenzaamheid, afstand, en mislukking. En stenen, verstrooid, versjouwd, en gestapeld tot muren, zoals ‘de doolhof van door stenen muren omsloten kraals’ in *Boyhood*. Bij Coetzee symboliseren stenen het ondoorgrondelijke of het ontoegankelijke. De steen, zelfs een kiezelsteentje, heeft een eigen kracht en authenticiteit waar de gestoorde Zuid-Afrikaanse gezagsverhoudingen, de verscheurde koloniale erfenis, geen vat op hebben. De stenen vormen daarom een spoor door het Zuid-Afrikaanse landschap van Coetzee.

Het land verbeeld

De romans van J.M. Coetzee hebben een sterke allegorische lading. Vooral in zijn vroegere werk betekent dit dat de lezer bij hem geen heldere, realistische vertelstijl kan verwachten. Het landschap dat zo'n grote rol speelt in zijn werk wordt dan ook met een paar woorden gesuggereerd en niet nauwgezet beschreven. Precieze plaatsaanduidingen of natuurbeschrijvingen zijn bij Coetzee net zo zeldzaam als indicaties voor het ras. Je zal bij hem bijvoorbeeld niet lezen of iemand zwart, bruin, of wit is. Meestal kun je slechts uit de onderlinge machtsverhoudingen opmaken dat kleur een rol speelt. Zo

wordt, behalve in het recentere werk, ook de plek waar het verhaal zich afspeelt meestal niet nader omschreven. Dit ontbreken van de duidelijk herkenbare plaats tilt het werk van Coetzee uit boven het lokale en maakt ruimte voor de verbeelding. Toch is en blijft zijn verbeelde landschap, de mythische plaats, onmiddellijk herkenbaar als 'Zuid-Afrikaans', net zoals zijn personages bepaald worden door een systeem van rassenonderscheid. *Waiting for the Barbarians* speelt zich af aan een niet gespecificeerde grens, *Foe* gedeeltelijk op een onbewoond eiland in de Atlantische oceaan. Wanneer de personages naar Londen gaan, zou het ook best om een fictieve stad kunnen gaan die op het Zuidelijk halfrond ligt en waar de middagzon dus in het Noorden staat: 'Het vertrek werd verlicht door een enkel raam, waardoor de middagzon scheen. Dit zag uit over het noorden, over de daken van Whitechapel.' De boerderij uit *In the Heart of the Country* bevindt zich ergens volstrekt geïsoleerd in de onmetelijke vlakten van het Zuid-Afrikaanse binnenland, vermoedelijk de streek Karoo. Het 'ergens' is ook een soort 'nergens,' want, zo suggereert Magda, de verteller, 'er is op de hele wereld geen weg van A naar B die langs ons huis leidt, als zo'n lot topografisch mogelijk is'. De enkele plaatsnaam, 'Armoede', mag in eerste instantie overtuigend Afrikaans klinken, maar is bij nader inzien, zo stelt de critica Rita Barnard, eerder een parodie op de Zuid-Afrikaanse topografie, met plaatsnamen zoals Weenen, Lydenburg, Put-Sonder-Water, of Misgund. Michael K, de hoofdpersoon uit *Life and Times of Michael K*, begint en eindigt zijn verhaal in Kaapstad. Deze stad bestaat natuurlijk echt, maar in de roman is de stad in oorlog en hebben allerlei landmerken, zoals de paardenrenbaan, inmiddels een andere functie gekregen. Kaapstad wordt niet natuurgetrouw weergegeven, maar is een stad uit een andere dimensie, of misschien wel een stad van een parallelle werkelijkheid: zo zou het ook wel eens kunnen gaan! Om die mythische, beeldende kwaliteit van wat toch een specifieke plaatsaanduiding lijkt nog te versterken dwaalt Michael K voor het grootste deel van de roman door de Karoo, de streek waar ook het verhaal van *In the Heart of the Country* gesitueerd is. Weer wordt elke geografische verankering losgelaten - uiteindelijk wordt K 'in the middle of nowhere' opgepakt. Maar net zoals het ras van de personages van Coetzee door subtiele maar onmiskenbare aanwijzingen toch allengs duidelijk wordt, wordt er ook een onmiskenbaar Zuid-Afrikaans landschap verbeeld. De Zuid-Afrikaanse taal, plaatsnamen, diersoorten, gewassen die geteeld worden en natuurlijk de personages en hun onderlinge verhoudingen duiden daarop. Zelfs het eiland in *Foe* is een Zuid-Afrikaanse microkosmos. De grond is net zo moeilijk te bewerken als in de Karoo, Cruso is een patriarchale, stugge en onwillige boer, Susan heeft zich te schikken, en Vrijdag is overduidelijk zwart en niet de indiaan uit het oorspronkelijke verhaal.

Enerzijds wordt het landschap dus op een a-specifieke, niet realistische wijze beschreven om ruimte te maken voor de verbeelding, terwijl het anderzijds evident Zuid-Afrikaans is. Deze dubbelheid heeft te maken met de kritiek die Coetzee heeft op de manieren waarop landschapbeschrijvingen in de Zuid-Afrikaanse literatuur het project van de kolonisatie en van apartheid leken te legitimeren. Het is namelijk niet zijn bedoeling om het land te verheerlijken, zoals in de literatuur de gewoonte is. Wel zoekt hij de ruimte, in zijn werk, om het land *eigen* te laten zijn. Anders gezegd: door de manier waarop het land en het landschap worden beschreven omzeilt Coetzee de conventies van de kolonisatie terwijl hij toch kan vertellen hoe zijn personages thuishoren in Zuid-Afrika of er aarden. Hij doet dat in eerste instantie door tegen de arcadische traditie in te gaan. Zijn werk doorkruist de pastorale idylle in de Zuid-Afrikaanse literatuur.

Een anti-pastorale idylle

In *White Writing*, een studie over het Zuid-Afrikaanse landschapsschrijven, onderscheidt Coetzee twee wegen om betekenis aan het menselijke bestaan te geven. Enerzijds is Zuid-Afrika, en vooral het gebied rond de Kaap de Goede Hoop, een vruchtbare tuin voor de bevoorrading van schepen op weg naar Nederlands Indië. Om de slang uit dit paradijs op aarde te houden moest er natuurlijk hard gewerkt worden. Het boerenbestaan op het vruchtbare land wordt dan vanaf het einde van de negentiende eeuw in positieve bewoordingen beschreven, en er ontstaat zelfs een apart genre, de *plaasroman* [*plaas* betekent *boerenerf*], waarin de wereld van de boerderij als rijk en vol wordt beschreven - een idylle die scherp afsteekt tegen de verdorvenheden van de grote stad. Anderzijds is er de traditie waarin het landschap buiten de vruchtbare Kaap onmetelijk is, hard, stenig en onvruchtbaar, met aparte, on-Europese kleuren en vormen, botten van dinosaurussen, eeuwenoude grottekeningen, en enorme dimensies. Hier voelt de mens zich nietig, en om betekenis aan dit bestaan te geven wordt naar een poëtica, een taal, gezocht om dit unieke landschap te beschrijven.

De verheerlijking van het boerenbestaan heeft, zoals in het algemeen in streekromans, een zeer behoudende functie en dient in feite om het bestaan van de blanke kolonist in Zuid-Afrika te rechtvaardigen. Het oerlandschap dat de mens nietig maakt, brengt hem ook dichter tot God, en ook dat is een rechtvaardiging. Een moderne variant daarvan vinden we bij onze eigen *new age* prinses Irene, die in 1999 een landgoed in de Karoo heeft aangekocht voor de cursussen die ze organiseert om met de natuur te communiceren, uiteraard niet dan nadat ze, aldus een Zuid-Afrikaanse krant, ‘eers met die bomen en die klippe gepraat’ heeft. In beide gevallen wordt de liefde

voor het land beleden, maar is er ook sprake van mythevorming die het de mens mogelijk maakt de politieke en sociale werkelijkheid van Zuid-Afrika te vergeten. De menselijke gemeenschap van de *plaasroman* is blank; de zwarte bedienden, arbeiders, en omwonenden komen niet aan het woord en hun woningen en gewoontes zijn afgesloten voor de blanke blik. En in de relatie tussen de nietige mens en de vervreemdende natuur is er al helemaal geen sprake van enige samenleving, laat staan een zwarte gemeenschap. Zoals diezelfde Zuid-Afrikaanse krant schrijft: ‘Daar heers so'n rustigheid dat mens bijna voel asof jy alleen op die aarde is.’ Zuid-Afrika is zo'n prachtig land - het is bijna een cliché dat ook door Nederlandse vakantiegangers wordt gebezigd. Bedoeld wordt dan echter het land*schap*, en niet de natie die ook na *apartheid* nog ingewikkeld is en roerige tijden kent. In 1987 had Coetzee het volgende commentaar op deze landschapsliefde:

> At the heart of the unfreedom of the hereditary masters of South Africa is a failure of love. To be blunt: their love is not enough today and has not been enough since they arrived on the continent; furthermore, their talk, their excessive talk, about how they love South Africa has consistently been directed toward *the land*, that is, toward what is least likely to respond to love: mountains and deserts, birds and animals and flowers.

Coetzee zal niet ontkennen dat het landschap prachtig is en dat het goed voelt om, letterlijk, te aarden in Zuid-Afrika. In zijn romans kant hij zich echter wel tegen de pastorale idylle. In *Disgrace* bijvoorbeeld valt het David Lurie, de stadsintellectueel, op dat zijn dochter op haar boerderijtje van slechts vijf hectare land geen vee, maar een hondenkennel houdt, en geen maïs verbouwt, maar narcissen kweekt. Deze milde ironie wordt natuurlijk compleet overschaduwd door de gewelddadige beroving en verkrachting later in het boek. In *Foe* ondermijnt Cruso de mythe van de ondernemende kolonist die door zijn origineel Robinson Crusoe belichaamd werd, door geen werktuigen te maken en niet te zaaien. Hij beperkt zich tot het aanleggen van stenen muren voor een eventuele toekomstige terrasbouw, maar is er absoluut niet in geïnteresseerd om voedsel te verbouwen, ondanks het feit dat hij al zo'n twintig jaar op het eiland vertoeft. Ook in de twee romans die het duidelijkst op het genre van de *plaasroman* geënt zijn, *Life and Times of Michael K* en *In the Heart of the Country* wordt nauwelijks of niet geoogst en eisen stenen een belangrijke symbolische plek op.

Life and Times of Michael K

Op de boerderij van de vroegere werkgever van zijn moeder vindt K rust in het contact met Moeder Aarde. De gewassen die hij zaait, verwelken echter of worden platgetreden. Wanneer het Michael K uiteindelijk lukt om pompoen te kweken, dan levert deze vrucht meteen zijn karige dieet. Michael K's sprakeloze verbintenis met de aarde geeft hem momenten van totaal geluk, want hier hoeft hij niemand te gehoorzamen. De vrijheid in isolement is echter wel een beperkte vrijheid, en bovendien kan met enige ironie wel geconstateerd worden dat een dieet van pompoen op den duur wat flauw is en ook niet zo voedzaam - hij vermagert sterk. Aan het einde van het boek en van zijn leven realiseert hij zich dan ook dat hij beter meer en verschillende zaden had kunnen meebrengen. Hij heeft zijn tuintje verzorgd, in een echo van Voltaire's *Candide*, hij heeft als zwarte een zeldzame vrijheid geproefd, maar het was wel een vrijheid in afzondering. De kritiek op de pastorale mythe schuilt hierin dat Coetzee laat zien dat de maatschappelijke omstandigheden voor deze eenzame, wat zonderlinge zwarte man, die als een verstekeling op het verlaten boerenerf van de vroegere werkgever van zijn moeder vertoeft, niet meer toelaten dan dit beperkte cultiveren van een kleine tuin. Die relativering van de pastorale mythe doet echter niets af aan het belang van de existentiële keuze die K maakt voor zijn leven als zonderlinge tuinier, in het geheim, buiten de maatschappelijke orde en de burgeroorlog om. David Attwell, een criticus die veel geschreven heeft over het werk van Coetzee, onderstreept nog eens het belang van die stap door erop te wijzen dat K, die de as van zijn overleden moeder verstrooit op het land waar ze vroeger werkte, vervolgens kiest voor die Moeder Aarde, en zich telkens afwendt van vaderfiguren die het maatschappelijk gezag vertegenwoordigen. Hij is daardoor niet ongrijpbaar geworden - hij wordt integendeel zelfs meerdere keren opgepakt - maar wel onpeilbaar. Door niet met anderen te communiceren, ook niet met de dokter die hem zo'n intrigerend geval vindt, bewaakt hij zijn waarde als mens. De dokter vergelijkt hem met een steen, omdat K zo onaangedaan lijkt en niet de communicatie zoekt. Voor de dokter is hij daarom nauwelijks een mens. In die vergelijking zit echter ook de frustratie van de dokter, omdat K niet in te passen valt, noch weg te denken. Een steen is hard en ondoordringbaar en niet zo gemakkelijk te bewerken. Dit alles lijkt de dokter wel te beseffen. Bovendien is de steen eeuwenoud, is het zelfs moeilijk voor te stellen dat de steen niet bestaan heeft. De vergelijking die de dokter maakt is daarom, ondanks de expliciete ontkenning van het menselijke aspect van K, ook heel toepasselijk, omdat het de existentiële keuzes onderkent die K maakt. De steen symboliseert dan zowel het thuishoren van K als zijn unieke authenticiteit:

Hij is als een steen, een kiezelsteen die, na sinds het begin der tijden rustig op de grond te hebben gelegen en zich afzijdig te hebben gehouden, nu plotseling is opgepakt, en zomaar van de ene hand in de volgende wordt geworpen. Een kleine, harde steen, zich nauwelijks bewust van zijn omgeving, verdiept in zichzelf en zijn innerlijk leven. Hij rolt als een steen door deze inrichtingen en kampen en ziekenhuizen en God weet wat nog meer. Door het ingewand van de oorlog. Een onvruchtbaar, ongeboren schepsel. Ik kan hem niet echt als een man beschouwen, hoewel hij naar alle waarschijnlijkheid ouder is dan ik.

In the Heart of the Country

Magda is de eenzame boerendochter in Verlore Vlakte die fantasie en werkelijkheid zo vaak door elkaar haalt en zo vaak haar relaas herroept dat, om met Multatuli te spreken, niets geheel waar is, en zelfs dat niet. Een constante factor echter in haar ‘stony monologue’ is haar afkeer van het boerenbestaan en haar systematische ondermijning van de idylle van de *plaas*. Ze benadrukt verveling, het isolement, het onvervulde verlangen, de dominante vader, de zon en de stenen die het theater vormen voor de rol van de ongetrouwde dochter die geen enkele functie heeft op de *plaas*, tenzij het misschien het dirigeren van personeel is. Ze ontmaskert de ideologie van ascese en hard werken als het basaal menselijk streven om de beste te zijn, en identificeert de onvruchtbare aarde met haar eigen kinderloosheid. Er is geen plaats voor dochters in het kolonialisme tenzij ze boerenzonen trouwen en daar heeft ze nu juist geen zin want ze is geen ‘gelukkige boerin’. In haar verhaal manifesteert zich het slechte geweten van de blanke:

> Mijn hele leven lang al woon ik in een huis dat door het noodlot als een H is gevormd, in een door kilometers draad omrasterd theater van steen en zon, en dwaal van kamer naar kamer, een dreigende schim voor de bedienden, de barse weduwdochter van de duistere vader. Zonsondergang na zonsondergang hebben we tegenover elkaar gezeten boven het schapevlees, de aardappels, de pompoen, vreugdeloos voedsel bereid door vreugdeloze handen. [...] Daarna gingen we slapen, om te dromen in allegorieën van gefnuikte begeerte die we gelukkig niet kunnen verklaren; en 's morgens beijverden we ons in een ijzig ascetisme om als eerste op te staan en het vuur aan te maken in de koude haard. Het leven op de boerderij. [...] Op een dag zal een nog ongeboren geleerde in de klok het mechanisme herkennen dat de wilden heeft getemd. Maar zal hij ooit de troostelоosheid kennen van het slaan van het siësta-uur in koele groene huizen met hoge zolderingen, waar de dochters van de buitengewesten met hun

> ogen dicht liggen af te tellen? [...] Desnoods met list en bedrog vecht ik ertegen een van de vergetenen der geschiedenis te worden. Ik ben een oude vrijster met een afgesloten dagboek, maar dat niet alleen. Ik ben een bewustzijn waaraan het onbehagen knaagt, maar ook dat niet alleen. Als alle lichten uit zijn glimlach ik in het donker. Mijn tanden blikkeren, maar dat zou niemand willen geloven.

Magda vermoordt (waarschijnlijk) haar vader uit jaloezie om de affaire die hij met de vrouw van de zwarte knecht heeft, gooit de hekken open zodat de schapen kunnen gaan dwalen, en laat de moestuin verwilderen. Ze leeft van pap en pompoen zonder zich te bekommeren om een voorraad voedsel voor de toekomst. De knecht en zijn vrouw lopen weg omdat ze niet betaald worden, een jongen die een brief bezorgt, jaagt ze de stuipen op het lijf en aan haar eenzaamheid komt geen einde. In de hele roman komen slechts twee momenten van utopisch geluk voor. Ze herinnert zich een deel van haar kindertijd toen ze nog dezelfde taal sprak als de zwarte kindjes en ze samen speelden op het erf en in hun huisjes kwam. Hun werelden waren nog niet gescheiden, zij zat nog niet verankerd in haar rol als ‘dochter van de kolonie.’ Het andere utopische moment zit aan het einde van het verhaal, als ze zich voorstelt hoe ze lyrisch zou kunnen zijn over het landschap van de Karoo, geheel in de Afrikaanse traditie. Ook dan echter manifesteert zich het slechte geweten, de verdorvenheid van de blanke:

> Er bestaan gedichten, dat weet ik zeker, over het hart dat naar de Verloren Vlakte smacht, over de weemoed van de zonsondergang boven de koppies, de schapen die tegen elkaar aan beginnen te schurken bij de eerste avondkilte, het verre gedreun van de windmolen, het eerste gesjirp van de eerste krekel, het laatste gekwetter van de vogels in de meidoorns, de stenen van de muur van de boerderij die de warmte nog vasthouden, de keukenlamp die kalmpjes gloeit. [...] Ik ben tot op het bot besmet met de schoonheid van deze verlaten wereld.

Zulke gedichten had ze kunnen schrijven, maar in plaats daarvan zal ze sterven in de ‘petrified garden’ van de boerderij. Waarom de versteende tuin? Omdat de verlaten en verwilderde tuin wordt teruggegeven aan de stenige vlakte van de Karoo, net zoals haar vader in een natuurlijk graf van stenen begraven wordt en zij zelf ernaar verlangt geen verlangen te hebben, zoals de stenen. Het is die vereenzelviging met stenen, die in feite dus een ontmenselijking inhoudt zoals ook de dokter constateerde in het geval van Michael K, die het mogelijk maakt in het land thuis te horen zonder de corruptie van het verlangen en het slechte geweten.

Belonging

Stenen symboliseren dus het ideaal om schuldeloos en belangeloos thuis te horen in het verscheurde, schuldige land waar je geboren bent, wat jouw land is, waarmee je je verbonden voelt. Ze zijn ook een beeld van het mysterie, het raadselachtige, de drijfveren die niet te duiden zijn zoals die van Cruso die zijn stenen muurtjes bouwt, of de onpeilbaarheid van Michael K. In het Engels wordt dat cluster van betekenissen zoals thuishoren, erbij horen, verbintenis en bezit, allemaal gevangen onder één term: *belonging* [*(be)horen*]. De dubbelheid die ik bij Coetzee signaleer, enerzijds het verstoren van idyllische beschrijvingen van land en landschap, anderzijds een verlangen naar de authenticiteit van het bestaan in contact met de aarde, kwam ik ook tegen in *Boyhood: Scenes from Provincial Life*. Het zijn jeugdherinneringen van de schrijver die zichzelf in de derde persoon neerzet. Hoofdstuk 11 gaat over de boerderij van zijn oom waar de jongen vele vakanties doorbrengt. Hij houdt zielsveel van de plek, en schrijft daarover in termen die vol echo's zitten van wat hier zojuist besproken is. Een mooi citaat om mee te eindigen:

> Het geheime en heilige woord dat hem met de boerderij verbindt, is *horen*. In zijn eentje in het veld kan hij het woord zachtjes uitspreken: *Ik hoor op de boerderij*. Wat hij eigenlijk gelooft maar niet uitspreekt, wat hij voor zichzelf houdt uit vrees dat de betovering verbroken zal worden, is een andere vorm van het woord: *Ik behoor de boerderij toe*. Dat zegt hij tegen niemand omdat de woorden zo makkelijk worden misverstaan, zo makkelijk kunnen worden omgedraaid: *De boerderij behoort mij toe*. De boerderij zal hem nooit toebehoren, hij zal nooit meer zijn dan een bezoeker: dat accepteert hij. [...] Maar in het diepst van zijn hart weet hij wat de boerderij op haar manier ook weet: dat Voëlfontein aan niemand toebehoort. De boerderij is groter dan zij allemaal. De boerderij bestaat van eeuwigheid tot eeuwigheid. [...] Hij heeft twee moeders. Tweemaal geboren: geboren uit een vrouw en geboren uit een boerderij. Twee moeders en geen vader.

Literatuur

Attwell, David, *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley, University of California Press, 1993. Barnard, Rita, ‘Dream Topographies: Coetzee, His Critics, and the South African Pastoral.’ In: *South Atlantic Quarterly*, 1994, 93:1, p. 33-58.
Knijff, Rob. ‘Prinses Irene koopt in Zuid-Afrika ranch.’ http://www.telegraaf.nl/krant/archief/19990505/teksten/bin.prinses.html

Paul Franssen

Coetzee en de klassieken

In de internationale kritiek staat J.M. Coetzee te boek als een groot schrijver. Niettemin wordt deze profeet in eigen land niet altijd geëerd. Veel van zijn radicale landgenoten hebben hem verweten dat vooral uit zijn vroege werk te weinig gevoel voor de politieke actualiteit zou spreken. Terwijl in de romans van Nadine Gordimer de zwarte strijd tegen de apartheid op zowat elke pagina voelbaar is, wordt Coetzees werk tot aan *Age of Iron* eerder gekenmerkt door een opzettelijke vaagheid. *Waiting for the Barbarians* speelt zich af in een naamloos keizerrijk, *Foe* op een onbewoond eiland. Deze romans kunnen dan ook hooguit als indirect commentaar op Zuid-Afrika worden gezien. *In the Heart of the Country* en *Life & Times of Michael K* spelen wel in Zuid-Afrika, maar gaan over personages die in afzondering leven, en de politieke ontwikkelingen goeddeels aan zich voorbij laten gaan. Niet dat deze boeken echt a-politiek zijn, verre van dat; net als de romans van Gordimer gaan ze allemaal over het wezen van de onderdrukking en de gevolgen daarvan op het persoonlijke vlak, voor slachtoffers, daders, en medeplichtigen tegen wil en dank. Door echter te abstraheren van de specifieke omstandigheden in Zuid-Afrika krijgt Coetzees werk iets universeels, dat door de buitenlandse critici gewaardeerd wordt. In zekere zin is het dus mede te danken aan die opzettelijke vaagheid dat zijn boeken wellicht zullen uitgroeien tot klassiekers, die tot in lengte van dagen kunnen worden gelezen, terwijl het vroege werk van Gordimer al snel gedateerd zal raken, en een notenapparaat zal vereisen om uit te leggen wat pasjeswetten waren, of wat de Immoraliteitswet inhield.

Klassieke wijsheid

Toch is zulk een pretentie van universaliteit niet onproblematisch binnen het postmoderne denken, zoals Coetzee maar al te goed weet. Veel hedendaagse theoretici gaan ervan uit dat de mens vorm geeft aan zijn eigen subjectieve werkelijkheid door deze te bezien in het licht van de clichés en stereotypen, verhalen en mythen die hij kent vanuit zijn eigen cultuur. Het is onmogelijk geheel daaruit los te breken, omdat de subjectieve werkelijkheid ‘talig’ is, dat wil zeggen, geheel uit taal bestaat. We kunnen niet anders denken dan in taal, en daarin zijn de patronen waarmee we de wereld interpreteren als het ware al voorgeprogrammeerd. Zodoende kunnen de teksten met behulp waarvan we ons leven trachten te duiden enerzijds verhelderend zijn, maar anderzijds beperken ze onze visie. Veel postmoderne romans maken de

lezer dan ook bewust van de beperktheid van die voorgeprogrammeerde, zogenaamd tijdloze en universele verhalen, bijvoorbeeld door meerdere zulke visies, vaak uit verschillende culturen, tegen elkaar af te zetten.

Voor de traditionele westerse intellectueel vormen de klassieke teksten, van schrijvers uit de bloeitijd van Griekenland en Rome, een van de meest fundamentele tekstuele lagen waarmee hij zijn ervaring tracht te duiden, precies omdat die teksten vanwege hun grote ouderdom geacht worden universeel te zijn. In ons land zijn auteurs als Vergilius, Ovidius en Homerus na de invoering van de Mammoetwet wat op de achtergrond geraakt, zodat ze in de laatste Boekenweek weer in de herinnering moesten worden geroepen. Niettemin hebben zij eeuwenlang behoord tot de culturele bagage van elke geletterde Europeaan, waaraan ondanks de grote historische en culturele verschillen met tweeduizend jaar geleden een grote vormende werking werd toegeschreven. Als zodanig speelden zij ook een belangrijke rol in de opleiding van de blanke culturele elite in voormalige westerse kolonies, zoals Zuid-Afrika.

Coetzees romans gaan vaak over belezen, beschaafde personages, die zich in barbaarse omstandigheden bevinden en daarmee in het reine moeten zien te komen. Veelal spelen de klassieken hierbij een rol als leidraad, die echter niet altijd even betrouwbaar blijkt. De Magistraat in *Waiting for the Barbarians* brengt veel van zijn tijd door met het lezen van de klassieken, al weten we niet welke klassieken dat zijn, daar zowel de tijd als de plaats van handeling onduidelijk blijven. David Lurie, de hoofdpersoon van Coetzees nieuwste roman *Disgrace*, is een professor Moderne Talen aan een universiteit in Kaapstad, en hij ziet zijn eigen leven voortdurend in het licht van literaire voorbeelden. Het werk van Wordsworth en Byron, Hardy en Dante, maar ook de klassieken zijn de teksten waarmee hij structuur in zijn leven tracht aan te brengen. Wanneer hij in de problemen komt door een affaire met een veel te jonge studente, en haar vriendje hem zegt dat hij zich maar bij zijn ‘eigen soort’ moet houden, rechtvaardigt hij zijn obsessie met een Latijns citaat:

> Wat weet hij van de kracht die volslagen vreemden in elkaars armen drijft, waardoor ze verwant en verweven alle voorzorg vergeten? *Omnis gens quaecumque se in se perficere vult*. Het zaad van de voortplanting dat, gedreven tot vervolmaking, diep in het lichaam van de vrouw wordt gedreven, gedreven is om de toekomst tot leven te wekken.

Ieder geslacht wil zichzelf vervolmaken: het obscure Latijnse citaat, waarvan ik zelf (en velen met mij) de bron niet heb kunnen achterhalen, suggereert een tijdloze waarheid, die zijn passie voor het meisje rechtvaardigt als de

natuurlijkste zaak van de wereld. Enkele pagina's verder, nog geen vijf leesminuten, keert deze wijsheid zich echter tegen hem, wanneer hij verneemt dat zijn eigen dochter zwanger is na verkracht te zijn door drie zwarte jongemannen, en het kind nog wil houden ook. Bitter bedenkt hij:

> Ze deden niet in verkrachting, maar in paring. Niet de pleziertjes vormden de stuwkracht van hun motor, maar de testikels, balzakken, puilend van zaad dat hunkerde naar vervolmaking.

Zo verandert de klassieke wijsheid in zijn eigen tegendeel, van een pleidooi voor de rechten van het individu om lief te hebben, ongeacht de heersende conventies, tot een ironische rechtvaardiging van verkrachting in de meest cynische socio-biologische termen: het zaad streeft ernaar zich voort te planten, en mensen, hun lusten, passies en zeden zijn daarbij niet meer dan instrumenten waarvan het DNA zich bedient.

Vreemd erfgoed

Het lezen van de klassieken onder de Afrikaanse zon door de kleine blanke minderheid heeft natuurlijk iets kunstmatigs, zoals de hele blanke aanwezigheid in dat continent als een historische speling van het lot kan worden gezien. Coetzee is zich daar terdege van bewust. Voor de autochtone bevolking betekenen de oude Romeinen en Grieken eigenlijk zeer weinig; ze behoren niet tot hun erfgoed, zoals ik zelf eens heb ondervonden toen een zwarte Zuid-Afrikaanse collega me na een lezing vroeg wie die Vergilius nu eigenlijk was. In Coetzees *Life & Times of Michael K* bladert de titelheld, die kennelijk een kleurling is (in Zuid-Afrika betekent dat: van gemengde blanke en zwarte afkomst), door enkele banden in de boekenkast van de blanke werkgevers van zijn moeder, maar, zo verzekert de verteller ons, ze interesseren hem niet: ‘Hij had nooit van boeken gehouden, en ook hier kon hij niet geboeid worden door verhalen over militairen [military men] of vrouwen met namen als Lavinia...’

Lavinia is, zoals elke gymnasiast weet, de naam van de prinses met wie Aeneas aan het einde van de *Aeneis* van Vergilius trouwt. In dat licht beschouwd lijkt ook de frase ‘military men’ te verwijzen naar de beroemde woorden, ‘Arma virumque cano’ [Ik bezing de man en zijn wapenfeiten], waarmee dat heldendicht begint. Met dit soort bloeddorstige verhalen heeft Michael, een simpele vredelievende ziel, niet veel op, evenmin als met vrouwen.

We kunnen hierbij trouwens ook bedenken dat het epos van Vergilius onder meer gaat over de tegenstelling tussen Europa en Afrika. Een van de bekend-

ste episoden betreft het besluit van de held om, op aandringen van de Goden, zijn geliefde Dido, koningin van Carthago (in het huidige Tunesië), te verlaten om zijn lot te vervullen in Italië: het stichten van het Romeinse rijk. Dido pleegt daarop zelfmoord. Hiermee gaf Vergilius een mythische verklaring voor de vele oorlogen tussen het latere Carthago en het zegevierende Rome. In die zin is de *Aeneis* niet enkel een boek over de stichting van een keizerrijk, maar ook over de uiteindelijke onderwerping van Afrika door Europa. Kijken we verder vooruit in de geschiedenis dan zien we hoe deze vorming van een Imperium door een Europese macht, ten koste van Afrika, zich herhaalt in de geschiedenis van het kolonialisme.

Geen wonder dat Michael intuïtief aanvoelt dat dit soort lectuur niets is voor hem: een verpauperde kleurling, de verpersoonlijking van de gevolgen van de Europese koloniale expansie. Het leven dat hij leidt wanneer hij met zijn doodzieke moeder de stad ontvlucht naar het platteland van de Karoo heeft dan wel een soort gelijkenis met de omzwervingen van Aeneas, maar in tegenstelling tot de Romeinse stamvader heeft hij geen grote ambities: alleen in een eenzaam bestaan op een verlaten boerderij, waar hij zich in leven houdt met zelfgekweekte pompoenen, vindt hij rust. Wanneer een groep gewapende opstandelingen op de boerderij neerstrijkt om op krachten te komen, is hij wel een ogenblik in de verleiding zich bij hen te voegen, maar hij besluit zich schuil te houden. Niettemin wordt hij door regeringstroepen opgepakt en in een interneringskamp gestopt. Daar trekt hij de aandacht van een gedesillusioneerde medisch officier, die in hem niet alleen een soort verlosser maar ook een Aeneas-figuur ziet:

> Je hebt een ernstige fout gemaakt, Michaels, toen je haar [zijn moeder] op je rug bond en de brandende stad ontvluchtte om de veiligheid van het platteland te zoeken. Want als ik denk aan hoe je haar droeg, hijgend onder haar gewicht, stikkend in de rook, de kogels ontwijkend, als ik denk aan alle andere staaltjes van kinderliefde die je ongetwijfeld gegeven hebt, dan moet ik ook denken aan hoe zij op je schouders zat, je hersenen uitpikte, dreigend en triomfantelijk in het rond keek, de belichaming van Moeder Dood zelve.

Vanuit zijn westerse opvoeding kan de blanke dokter Michael niet echt begrijpen - zelfs zijn naam heeft hij fout. Hij kan hem alleen zien in het licht van westerse clichés, hier dat van Aeneas die met zijn oude vader op zijn rug het brandende Troje ontvlucht om elders een nieuw rijk op te bouwen, en het Freudiaanse angstbeeld van een zoon die zich (welhaast letterlijk) door zijn dominante moeder op de kop laat zitten. Dit zijn echter beelden die weinig met de echte Michael te maken hebben. Coetzee lijkt te willen zeg-

gen dat hoogopgeleide blanken, zoals ook hijzelf, uiteindelijk toch niet in staat zijn te begrijpen wat er omgaat in het hoofd van een minder bedeelde, halfgeletterde, niet-blanke zwerver. Onze vooronderstellingen en mythen passen vaak gewoon niet op de Afrikaanse werkelijkheid; en een van die mythen is die van de ontheemde zwerver, de Aeneas-figuur, op weg naar zijn eigen Imperium. Michael is echter uitsluitend op zoek naar de vrijheid, en wanneer hij ontvlucht uit het interneringskamp laat hij de medische officier achter met zijn eigen problemen.

Heldenstatus

In *Age of Iron* is een veel nadrukkelijker rol voor de klassieken weggelegd. In deze roman, geschreven vlak voor de omwenteling in Zuid-Afrika, noemt Coetzee voor het eerst echt man en paard, en trekt hij van leer tegen de terreur van het apartheidsregime. De vertelster, Elizabeth Curren, ziet voortdurend parallellen met de klassieken. Waar de verwijzingen naar Vergilius in *Life & Times of Michael K* weinig bijdroegen aan een begrip van de situatie, zijn vergelijkingen met de klassieken in dit boek vaak eerder verhelderend; alsof Coetzee een tegenwicht heeft gezocht voor zijn eigen buiging voor de politieke actualiteit door toch te verwijzen naar universele principes zoals die zijn neergelegd door de ouden.

Niettemin, juist zoals de medische officier in het eerdere boek weliswaar sympathiek was, maar toch bepaald niet de waarheid in pacht had, kunnen we ook hier twijfelen aan de inzichten van de blanke ikpersoon. We weten dat ze kanker heeft, en tegen de pijn pillen moet slikken die haar soms tot aan de rand van hallucinaties brengen. Vertwijfeld vraagt ze zich dan af wat woorden zoals Diconal (de naam van het medicijn dat ze slikt) betekenen, of het soms een anagram is. Ook de zwerver die bij haar huis opduikt, precies op de dag dat ze van haar dokter te horen heeft gekregen dat verdere behandeling zinloos is, ziet ze als een teken: eerst is hij de aasgier die haar lichaam, haar huis, haar bezittingen over wil nemen, later wordt hij een raadsman, een soort engel des doods. Of ze niet teveel in hem ziet, is moeilijk vast te stellen, aangezien zijzelf de verteller van het hele verhaal is: er is dus geen ander perspectief binnen de roman van waaruit we haar visie kunnen toetsen - dit in tegenstelling tot *Life & Times of Michael K*. In elk geval streeft ze, in het zicht van de dood, naar volstrekte eerlijkheid, en vraagt ze ook de lezer voor wie haar geschriften bedoeld zijn, haar dochter in Amerika, om genadeloos door alle valsheid die ze erin tegenkomt heen te prikken. Haar hallucinaties over anagrammen, haar streven om betekenissen te vinden en zelf iets te betekenen, het zijn allemaal wanhopige pogingen om op de valreep zin te geven aan haar leven. In haar visie is haar leven totaal mislukt doordat

zij, als blanke, tegen wil en dank medeplichtig is geweest aan het gehate systeem van apartheid. In dat licht moeten we ook haar vergeefse pogingen zien om de levens van twee zwarte jongetjes te redden die bij een scholierenstaking in opstand komen tegen het regime.

In haar streven om de veranderende wereld te begrijpen, spelen de klassieken een belangrijke rol. Dat is niet zo verwonderlijk, want Elizabeth Curren heeft klassieke talen gedoceerd aan de Universiteit van Kaapstad. Vele situaties beziet ze dan ook in het licht van de klassieke literatuur en geschiedschrijving, die voor haar persoonlijk in ieder geval wel degelijk relevantie heeft voor de hedendaagse ontwikkelingen. Zo haalt ze de Griekse historicus Thucydides aan, die schrijft over de verschrikkingen van de oorlog, waarin mensen worden onderverdeeld in twee kampen, ongeacht hun individuele inbreng, een situatie zoals die uiteraard op het rassenconflict in Zuid-Afrika van toepassing is. Met dit klassieke voorbeeld tracht ze, tevergeefs, een jonge zwarte activist tot mildheid te bewegen. Wat haar met name stoort, is de onverbiddelijkheid van de jongen, die lijkt te staan voor de generatie van schoolkinderen die na het bloedbad van Soweto in 1976 een leidende rol binnen de zwarte verzetsbeweging op zich namen; een generatie die werd getekend door zwart nationalisme, onvoorwaardelijk idealisme en loyaliteit, en onverdraagzaamheid tegenover zwakheden in eigen kring, zoals verraad, corruptie en alcoholisme.

Florence, de zwarte huishoudster van Elizabeth, is de moeder van zo'n rebelse zoon, Bheki genaamd. Wanneer Florence het voor haar kind en diens heroïsche idealen opneemt, moet Elizabeth denken aan het begin van de westerse beschaving, aan de Spartaanse cultuur, waarin moeders tegen hun zonen zeiden dat ze ofwel *met* hun schild ofwel *op* hun schild moesten terugkomen; als held of dood, maar in geen geval als een lafaard die de strijd had opgegeven. Aanvankelijk staat ze bijzonder sceptisch tegenover dit soort Spartaanse heroïek, die haar doet denken aan het fanatisme van de Nazi's en van de Japanners; in elke oorlog zijn het telkens de jongeren, vindt ze, die voor de ouderen de kastanjes uit het vuur moeten halen. Maar wanneer ze getuige wordt van een poging door de politie om Bheki en diens vriend te laten verongelukken verandert ze geleidelijk aan van mening. Ze radicaliseert, en raakt ervan doordrongen dat gewoon menselijk blijven op het persoonlijke vlak in de context van de burgeroorlog niet genoeg is; dat een echte politieke stellingname nodig is.

Wanneer Bheki de dood vindt door politiekogels, ziet Elizabeth dit in termen van de heroïsche kant van het klassieke erfgoed, een aspect waar ze in haar colleges altijd wat moeite mee had gehad. Het woord ‘heroïek’ kon ze nooit over haar lippen krijgen: ‘Ik denk dat ik voor een college liever de woorden “heroïsche status” zou hebben gebruikt. De held met zijn heroï-

sche status. De held, die antieke en naakte figuur.' Nu ziet ze dat echter anders: 'De tijd vraagt om heroiëk'. Ze overweegt zelfs om zichzelf, in haar auto, voor het parlementsgebouw publiekelijk in brand te steken, als een daad van protest. Tot dan toe zwoer ze bij het stoïcijnse ideaal van de persoonlijke integriteit, ontleend aan klassieke wijsgeren als Marcus Aurelius, maar dat is nu niet meer voldoende. 'Wat zijn dit voor tijden als het niet meer genoeg is om een goed mens te zijn?' vraagt ze zich vertwijfeld af.

Ovidius' 'gouden tijdperk'

Een hoofdrol in dit boek is weggelegd voor het werk van Ovidius. Vaak ziet Elizabeth de overgang van het leven naar de dood, alsook de analoge overgang van Zuid-Afrika van een Apartheidsregime naar een onzekere toekomst, in termen van de *Metamorfosen*, Ovidius' gedicht over veranderingen. Bovenal is het de mythe van de tijdperken uit het eerste boek van de *Metamorfosen* waaraan Coetzee veel van zijn beeldspraak alsook de titel van zijn roman ontleent. Toen de aarde jong was, zo leert ons Ovidius, leefden alle mensen in een paradijselijke staat van eeuwige lente, waarin er geen onrecht was, en geen noodzaak tot werken, daar de aarde uit zichzelf al het noodzakelijke voortbracht. Dit was het gouden tijdperk. Daarin kwam echter verandering, zodat we nu, na de zilveren en bronzen tijd, leven in het ijzeren tijdperk waarin er oorlog is, kinderen hun ouders niet meer gehoorzamen, vrienden elkaar niet meer kunnen vertrouwen, en de maagdelijke godin der gerechtigheid, Astraea, de aarde heeft verlaten. In de opstandigheid en hardheid van de zwarte jeugd ziet Elizabeth een reflectie van dit beeld van het harde, compromisloze ijzeren tijdperk. Ouders hebben geen gezag meer, en er is ook geen plaats voor individuele waarden. Luiwammesen en alcoholisten, zoals de zwerver, Vercueil, zullen onder het nieuwe bestel al helemaal geen kans hebben; hij wordt nu al voortdurend geplaagd door de jonge zwarte fanatici.

Maar als we nu in de overgang naar het ijzeren tijdperk leven, was er dan ook ooit een gouden tijdperk? Soms lijkt het erop dat Elizabeth dit in het verleden weet te plaatsen: de onschuldige tijd toen haar moeder met de familie op vakantie ging naar Piesangsrivier, 'such a lovely golden name!' denkt Elizabeth. Maar toen ze er later eens ging kijken viel het tegen: er was geen rivier, slechts een stroompje met een camping vol krijsende kinderen en barbecuende mannen; allesbehalve paradijselijk. Soms lijkt ze het verloren ideaal te vinden in haar eigen jeugd: ze herinnert zich de tuin van haar grootvader als een paradijselijke plaats vol fruit en bloemen. Maar nu pas beseft ze hoezeer deze nostalgische herinneringen de werkelijkheid tekort doen: de tuin kon alleen maar bestaan bij de gratie van de uitbuiting van de zwarte

arbeiders die hem onderhielden. Het gouden tijdperk van de blanke Zuid-Afrikanen heeft dus nooit echt bestaan, in de zin dat het een illusie was: de illusie van blanke onschuld, waar generaties in zijn grootgebracht, maar die niet meer vol te houden is nu het ijzeren tijdperk zich aandient.

In feite, zo beseft Elizabeth in een eigen variatie op Ovidius (met een scheutje Daniël 2) is het huidige, ijzeren tijdperk het gevolg van de even harde en fanatieke cultuur van de Boeren in de afgelopen eeuwen:

> Want waaruit is de ijzertijd anders voorgekomen dan uit de graniettijd? Hebben wij geen Voortrekkers gehad, vele generaties Voortrekkers, grimmig kijkende Afrikanerkinderen met opeengeknepen lippen die marcheerden, hun vaderlandslievende liederen zongen, hun vlag groetten, zwoeren te zullen sterven voor hun vaderland?

Daarom zijn we nu in

> De ijzertijd. Daarna komt de bronstijd. Hoe lang, hoe lang zal het duren voordat de zachtere tijdperken weer passeren in hun cyclus, de kleitijd, de aardetijd?

Rondgang door de hel

In haar denken over de dood komt opnieuw de figuur van Vergilius naar voren. Wanneer de zwerver, Vercueil, haar vraagt wat Latijn is, zegt ze dat het een dode taal is, dat wil zeggen, een taal gesproken door de doden. Vervolgens citeert ze een stuk uit Vergilius' beschrijving van de onderwereld in boek 6 van de *Aeneis*, de passage over de rusteloze doden die de rivier de Styx niet mogen oversteken voor hun gebeente begraven is. Vercueil verstaat het Latijn uiteraard niet, en ze vertelt hem dat de passage betekent dat hij haar dagboek - het verslag dat de lezer aan het doornemen is - na haar dood aan haar dochter in Amerika moet sturen. Letterlijk is dat een verdraaiing van de betekenis, maar symbolisch gesproken heeft ze wel gelijk; haar ziel zal pas tot rust komen wanneer ze weet dat haar laatste wens is vervuld, haar schriftelijke bekentenis op zijn bestemming is aangekomen.

Tevens verwijst dit citaat terug naar toespelingen op de Hades, de klassieke onderwereld of hel, eerder in het boek. Het begint met een bezoek aan een ziekenhuis, waar de patiënten haar, zo meent ze, herkennen als één van hen, ten dode opgeschreven en veroordeeld om tot die tijd in het ziekenhuis te blijven, als een soort hel op aarde. Het beeld van de Hades komt terug wanneer ze samen met Florence naar een zwart woonoord gaat om Bheki te zoeken. Het is een plaats zonder vogels, *aornos*, een onheilspellend teken. Juist

zoals de zielen de Styx moeten oversteken om op hun bestemming te komen, moet ook Elizabeth door een plas waden om het vreselijke te zien: een sloppenwijk die door de sterke arm der wet wordt ontruimd en in brand gestoken, en even later, het lichaam van Bheki, vermoord door politiekogels. Zuid-Afrika is de hel op aarde.

Toch is dit verre van duidelijk voor de blanke minderheid, die zich tenslotte goeddeels van deze ellende kan afschermen. Maar ook hier moet Elizabeth denken aan de straf die zal komen. Zoals de zielen die Aeneas hoorde huilen, zullen de blanken geen rust kunnen vinden, maar in limbo terechtkomen, altijd ertussenin, vlees noch vis:

> Als er ook maar iets van gerechtigheid bestaat, zullen we worden tegengehouden bij de eerste drempel van de onderwereld. Wit als larven in onze windsels zullen we naar die kinderzieltjes worden gestuurd waarvan het eeuwige jammeren door Aeneas bij vergissing voor wenen werd gehouden. Wit is onze kleur, de kleur van het voorgeborchte: wit zand, witte rotsen, een wit licht dat van alle kanten komt. Alsof we een eeuwigheid op het strand liggen, als een eindeloze zondag te midden van duizenden van ons soort mensen, lui, half slapend, het behaaglijke gekabbel van de golven binnen gehoorsafstand. *In limine primo*: op de drempel van de dood, de drempel van het leven. Schepsels die door de zee zijn aangespoeld, op het zand zijn blijven liggen, onbesloten, besluiteloos, warm noch koud, vlees noch vis.

De beelden zijn uiteraard niet alleen vooruitblikken op de toekomst; de luie blanke Zuid-Afrikanen die hun handen in onschuld wassen en van niets willen weten, die hun medeplichtigheid in slaap sussen op landerige stranden, bestaan nu al, en verkeren nu al in een toestand van morele onbestemdheid, lijkt Elizabeth te bedoelen, en het zou alleen maar fair zijn als ze ook na hun dood zo behandeld zouden worden.

Om haar rond te leiden in de hel en het vagevuur, heeft Curren een gids toegewezen gekregen: de zwerver Vercueil, die voor het eerst bij haar opduikt wanneer ze het slechte nieuws van haar huisarts heeft gehoord. Zijn naam lijkt wel enigszins op die van Vergilius, en dat is geen toeval: niet de historische Romeinse schrijver wordt bedoeld, maar de figuur die Dante daarvan gemaakt heeft in zijn *Divina Comedia*. Daar wordt de ikpersoon in de eerste twee delen, *Inferno* en *Purgatorio*, rondgeleid door Vergilius, maar die mag, als heiden, de hemel niet betreden, zodat Beatrice de rol van gids moet overnemen in *Paradiso*. Vercueil leidt de stervende Elizabeth door het eveneens stervende Zuid-Afrika, als door een hel en een vagevuur. Tevens hoopt Elizabeth, aan het einde van het boek, dat Vercueil gekomen is als een engel

des doods, die haar de weg zal wijzen naar een nieuw leven, en haar de rivier over zal helpen.

Of ook haar land de overgang naar een nieuw begin goed zal doorstaan is minder zeker. Coetzee geeft hier uiting aan de ongerustheid onder blanke intellectuelen rond 1990. Zelfs al steunden ze in principe de rechtvaardige overgang naar een zwart meerderheidsbewind, ze waren toch ook bezorgd over de consequenties voor mensenrechten en vrijheden; voor hun eigen positie, maar ook voor die van dissidenten, en misschien zelfs van zwervers zoals Vercueil.

In haar pogingen om betekenis te geven aan haar leven en sterven, en aan de daarmee parallel lopende ontwikkelingen in haar land, vindt Elizabeth veel steun in de klassieken: als bron van symbolen en beeldspraak, maar ook als leidraad in ethische en politieke kwesties. Het is alsof Coetzee zich enigszins wil revancheren voor de suggestie, in *Life & Times of Michael K*, dat de klassieken werkelijk totaal irrelevant zijn voor de Zuid-Afrikaanse situatie. Wanneer rond 1990 de westerse cultuur in het land dreigt te worden weggevaagd in de omwenteling, die onafwendbaar is geworden, beseft Coetzee kennelijk de waarde van het humanistische gedachtegoed, dat op het klassieke erfgoed gestoeld is. Tegelijkertijd beseft de postmodernist in Coetzee heel goed dat vanuit een zwart perspectief andere verhalen, andere mythen, de prioriteit genieten; maar zelfs voor de noodzakelijke heroïek van de zwarte verzetsbeweging weet hij parallellen te vinden, in de geschiedenis van Sparta en in de geschriften van Thucydides. Niettemin leeft ook in dit boek het besef dat de klassieken geen universele blauwdruk voor het leven (meer) kunnen zijn, maar hooguit een grabbelton met legoblokjes, waaruit we naar believen een model kunnen construeren dat op onze ervaring past. Ook Coetzees eigen boeken kunnen dan wel klassiekers worden, maar het blijven de beperkte visies van een blanke Zuid-Afrikaanse intellectueel, die zelf ook in zijn eigen culturele referentiekader gevangen zit.

Paul Franssen is docent Engelse letterkunde aan de Universiteit Utrecht.

Ron Elshout

Lege tekens
Over Achterbergs Ballade van de gasfitter, A.J. Bolhuis en J.M. Coetzee

In *Doubling the point nam* J.M. Coetzee een reeds in 1977 geschreven essay op onder de titel ‘Achterberg's “Ballade van de gasfitter”: The Mystery of I and You.’ Ik kende dit werk niet en wilde het wel ‘even’ lezen. Dat nu moet je met gedichten van Achterberg of teksten daarover nooit willen, want het betekent onherroepelijk dat je, achter steeds verder uitdijende stapels boeken gezeten, niet meer tot normale gedachtegang, laat staan conversatie, in staat bent. Achterbergs *Verzamelde gedichten* zijn niet alleen een *mer à boire*, het kost ook geen enkele moeite in die zee kopje onder te gaan.

Niet in de laatste plaats wordt dat natuurlijk veroorzaakt door de raadselachtigheid van Achterbergs gedichten - die dus zelfs doordringt in het buitenland - en hun vermogen steeds nieuwe interpretaties op te roepen. De raadsels die Achterbergs poëzie opwerpen, zijn zo groot dat interpreten al snel de neiging krijgen een idee te ontwikkelen van waaruit ze gelezen zou moeten worden. Het is daarbij moeilijk te bepalen waar de grens ligt tussen wat er aan interpretaties uit het eigen brein en uit de poëzie van Achterberg voortkomt.

In zijn proefschrift *De aarde dekt hem toe*, een interpretatie van *Ballade van de gasfitter* en *Ode aan Den Haag* in het licht van de psychologie van C.G. Jung (1990), besteedt Arend Jan Bolhuis aandacht aan deze kwestie. Hij geeft aan dat het vinden van een bepaalde interpretatie mede ontstaat doordat hij bereidheid toonde die te vinden, met andere woorden door er a priori van uit te gaan dat die bepaalde interpretatie vruchten af zou werpen. Als het mogelijk is Goethes *Faust* Achterbergs ‘Adam’ ‘visionair te lezen, dan is in principe de weg vrij gemaakt om elke literaire tekst op die manier te benaderen. Bolhuis geeft als voorbeeld Koplands ‘Juffrouw A’: ‘Op 19 september, een nevelige / negentiende, stapte juffrouw A / aan de verkeerde kant van / haar scheepje Steeds Tevreeden / in het Meppelerdiep. // Het was al koud, zij had / de kachel niet aan kunnen krijgen, / haar oude moeder was gestorven, / alles roestte en knarste, vanuit / haar kombuis leken god en / sociale zaken niet te bereiken. / Zij ging van boord.’ Hij vervolgt met een Jungiaanse lezing van het gedicht: ‘De interpretatie kan dan zijn, dat de kommervolle omstandigheden van juffrouw A een krachteloos libido symboliseren, die enkel nog kan terugkeren in het onbewuste (de zelfdoding door verdrinking) zonder dat een hernieuwd, tot individuatie leidend contact met het bewuste [...] nog mogelijk is, aangezien de libido te zwak is om het onbewuste zijn voedende functie te laten uitoefenen.’ Een gevoel van

common sense, aldus Bolhuis, verbiedt een dergelijk anekdotisch gedicht ‘visionair’ te lezen, maar in het geval van Achterberg ligt dat anders, omdat diens poëzie ons ‘al door zijn suggestieve taal toeroept: ik sta op het punt meer te zeggen dan wat ik werkelijk zeg; ik “bedoel” meer dan ik ben.’ Bolhuis acht daardoor een visionaire interpretatie van Achterbergs poëzie wel op zijn plaats, maar vergeet hier dus tijdelijk dat dit vooral ook komt, doordat hij a priori de bereidheid toont Achterbergs gedichten vanuit Jungiaanse opvattingen te bezien. Achterbergs poëzie is er bij uitstek een die maakt dat je als lezer met je eigen ideeën aan de haal gaat. Welke kant de interpretatie op gaat, wordt sterk bepaald door het referentiekader van de lezer. Iedere lezer van (Achterbergs) poëzie is een gevangene, niet alleen van diens gedichten, maar vooral van zijn eigen vooronderstellingen. Dat geldt ook voor Coetzee en Bolhuis.

Hun visies op bijvoorbeeld het negende sonnet uit de reeks illustreren dat.

> Hoe hoger of ik stijg hoe groter
> de ruimte tussen u en mij. Het leven
> voelt zich door nikkel en door staal omgeven.
> Het bouwsel komt geen klinknagel te kort.
>
> Hier zit geen gas. God is het gat en stort
> zijn diepten op mij uit om te beleven
> aan een verwaten fitter hoe verheven
> hijzelf bij iedere etage wordt.
>
> Verdieping na verdieping valt omlaag.
> Ik weet niet waar of wat ik moet beginnen.
> Misschien schiet me een laatste woord te binnen
> als ik hem naar de eerste oorzaak vraag.
> Een schok gaat door mij heen. Ik moet er uit
> en geef het over aan zijn raadsbesluit.

In de Engelse vertaling van Coetzee:

> The higher I ascend, the wider space
> yawns between You and me. Life seems to be
> enclosed in steel and nickel. Every
> last rivet of this structure is in place.
>
> There is no gas here. God is the hole, and pours
> out his depths upon me to reveal

> to a presumtuous fitter how much more
> exalted he becomes with every floor.
>
> Beneath me storey after storey falls.
> I don't know where I must begin, or what.
> Perhaps a last word wil spring to mind
> if I ask him what was the first cause.
> A shock runs through my frame. I must get out.
> I give it over. Be it as he finds.

Coetzee voorziet zijn vertaling van commentaar:

> Dichtgespijkerd in zijn doodskistcabine, een structuur zo gesloten (gedicht) als een sonnet (gedicht), waag ik me aan mijn alles-of-niets missie u te vinden in een dimensie (de verticale) buiten de competentie van de gasfitter. Maar welke richting ik ook op ga, het is de verkeerde in verband met u. Als werkman, wiens werk het is de duizelingwekkende krachten van het gas onder controle te houden, ben in niet op mijn plaats hier. Ik word naar het uiterste gat / geheel gezogen, de logos, de verborgen naam, de werkelijk tweede persoon van de verticale zoektocht, u. Welk woord kan een woordensmid uiten? Wat is het antwoord op de vraag, 'Wat is de vraag die zal leiden tot het antwoord, "De naam van u is -"?'? 'Misschien schiet me een laatste woord te binnen / als ik hem naar de eerste oorzaak vraag.' Wat is de eerste oorzaak? In den beginne was de logos.

Vooral de laatste uitdrukking doet vermoeden dat Coetzee met 'logos' doelt op de betekenis 'woord', maar dat door zijn formuleringen lijkt het er soms ook op dat hij 'logos' opvat als 'scheppend beginsel'.

Ook Bolhuis heeft een visie op sonnet IX. Hij ziet er een beschrijving van de doodscatharsis. Volgens Bolhuis is de erotische laag van de *Ballade* in dit sonnet het meest pregnant aanwezig. Hij kent het flatgebouw een fallische betekenis toe en het 'gat' een vaginale. Volgens Freud is stijgen een symbool van de cohabitatie en de 'schok' dient derhalve orgastisch geïnterpreteerd te worden. Via een citaat van Neumann ('Het sterven van de fallus in het vrouwelijke is [hier] symbolisch voor de castratie door de grote moeder, psychologisch voor het opgelost raken van het ik in het onbewuste [...]') komt Bolhuis tot de volgende bevindingen, die ik enigszins bekort weergeef: De fitter ervaart in een psychotische gemoedstoestand het orgasme als een dodende castratie door de grote of, in dit geval, verschrikkelijke moeder

[...]. Zijn uitroep ‘God is het gat’ duidt er dan ook op, dat hij onontkoombaar wordt geconfronteerd met het matriarchale, in casu erotische aspect van God. [..] De fitter vraagt naar God als ‘de eerste oorzaak’, de ‘oorsprong van alle dingen.’ Hij wil hem/haar als zodanig leren kennen, maar opvallend genoeg is dit pas mogelijk wanneer hem ‘een laatste woord te binnen’ [schiet], een goddelijke woord anders gezegd. Hij kan God dus alleen maar kennen door hem/haar *in zichzelf* kennen, zodat de allusie op de Openbaring eigenlijk betekent dat zijn psychotische ervaring in wezen een heilzame uitwerking op hem heeft. Bolhuis ziet dan ook in de formulering ‘ik moet eruit’ zowel een diep doorleefde seksualiteit als een wedergeboorte. De verschrikkelijke moeder is hiermee overwonnen en in de liefhebbende levengevende getransformeerd. Derhalve mag worden aangenomen dat de anima uit het onbewuste is bevrijd en er contact met de ‘gij’ tot stand is gekomen.

De verschillen in de opvattingen van Coetzee en Bolhuis worden al duidelijk wanneer we naar hun samenvattingen van ‘het verhaal’ kijken. Zelfs hun ‘hoofdstukindeling’ vertoont verschillen.

Coetzee begint zijn essay met een ‘samenvatting’ van de verhaallijn die de *Ballade van de gasfitter* te bieden heeft. Uiteraard verwijst de nummering naar de betreffende sonnetten. Met de alinea-indeling suggereert Coetzee meteen een verdeling in sequenties.

(1) In elk huis dat ik passeer, zie ik U even. Hoe kan ik U bereiken? Vermomd als gasfitter?

(2) Vermomd sta ik oog in oog met U. Maar nu kan ik de vermomming niet laten vallen. (3) zal ik ons beiden vergassen? Stel je de kranten voor: ‘Dood van gasfitter en vrouw. Geheimzinnige brief. Vermoedelijk geen sexmotief.’ (4) Dus dicht ik het lek in de gasleiding en ontdek dat U weg bent.

(5) Mijn orders negerend besluit ik in een nieuw flatgebouw te zoeken. (6) Verkenning van het gebouw zegt me niets. (7-8) Ik slaag er niet in Uw naam te vinden, maar een daghit stuurt me naar boven. (9) In de lift realiseer ik me wat een dwaas ik ben. Er is hier geen gas, God is het gat. Wat moet ik straks zeggen? (10) De heren van de hogere etages sturen me weg. (11) Terug op de begane grond besef ik dat ik heb gefaald. Het spel is uit.

(12) De vakbond van fitters vraagt om een complete bekentenis.

(13) Jaren later ontmoeten we de fitter in een oudemannenhuis, nog steeds geobsedeerd door het vinden van juiste adres. (14) Wanneer hij sterft betuigen alle personages uit het verhaal, onder wie ikzelf, hun laatste respect. Hij ruste in vrede.

Bolhuis resumeert het ‘narratologische raamwerk’ van de *Ballade* als volgt:

I	Historisch presens, geen fitteridentificatie, herbeleving van de droom als ‘ik in 't zwart’, samen met verteldistantie ofwel interpretatie middels literaire structurering.
II-V	Historisch presens, fitteridentificatie, herbeleving van de droom als fitter, samen met verteldistantie ofwel interpretatie middels literaire structurering.
VI	Imperfectum, fitteridentificatie, herbeleving in de droom, maar geen herbeleving van de droom als fitter, enkel verteldistantie ofwel interpretatie middels literaire structurering
VII-X, 2	Als II-V
X, 3	Als II-V voor wat betreft ‘roepen in koor’
X, 3	Als VI voor wat betreft ‘of 'k een verschijning was’
X, 4-13	Als II-V
X, 14	Als II-V voor wat betreft ‘snel- / len langs mij heen’
X, 14	Als VI voor wat betreft ‘of ik daar jaren stond’
IX	Als II-V
XII-XIII	Als I
XIV	Imperfectum, geen fittersidentificatie, geen herbeleving van de droom als ‘ik in 't zwart’, enkel verteldistantie ofwel interpretatie middels literaire structurering.

Uit deze weergaven van de vertelstructuur komt naar voren dat Bolhuis meer open laat dan Coetzee. Coetzee biedt immers een inhoudelijke, interpreterende reconstructie van de plotlijn, terwijl Bolhuis zich uitsluitend concentreert op de structurele kanten van de *Ballade*. Hier wreekt zich het verschil tussen de vorm van

de twee publicaties. De tekst van Coetzee lijkt een *essay* in de ware zin des woords: al schrijvend is hij op zoek. Bolhuis schreef een proefschrift en moet derhalve zijn bevindingen wetenschappelijk onderbouwen. Hij doet dat, zoals de ondertitel van zijn dissertatie aangeeft, met een beroep op de psychologie van Jung. Daarmee legt hij zijn

interpretatiekader van tevoren vast.

Het verschil in benaderingswijze laat zich goed demonstreren aan de hand van het interpretatieprobleem waar iedere lezer van Achterbergs poëzie vroeg of laat op stuit: de status van zijn veelal slechts met persoonlijke voornaamwoorden aangeduide personages.

Coetzee wijst erop dat menigeen zijn hoofd gebroken heeft over de vraag of er voor de personages een stabiele identiteit te vinden zou zijn. Hij vertrekt vanuit traditionele Achterberg-opvattingen als hij zegt in de U een gestorven geliefde te kunnen zien, die Achterberg in een levenslange Orfische onderneming tot leven tracht te brengen, (er is een school die Achterbergs oeuvre op deze manier leest, schrijft Coetzee eufemistisch), maar voegt daar meteen aan toe: ‘Of is het object van de aanspreking complexer? Impliceert deze God en het wezen van het gedicht zelf? Welke afstand is er tussen de dichter en zijn gasfitter? Is die afstand steeds dezelfde? Presenteert Achterbergs *Ballade* een enkelvoudige stevige persoonlijkheid met maskers of is de notie van de persoonlijkheid die het gedicht belichaamt complexer en vloeiender?

Coetzee stelt terecht dat de antwoorden op dit soort vragen afhankelijk zijn van de betekenissen die we bereid zijn toe te kennen aan de *ik* en de *U* uit het gedicht, maar hij begint niet met de vraagt *wat ik* en *U* representeren, maar *hoe* zij dat doen, zowel in de omgangstaal als in het gedicht.

We kunnen, aldus Coetzee, de uitspraken *Ik - U - z/hij* in het gewone spraakgebruik zien als de punten van een driehoek. *Ik* staat aan de basis van de taaluiting, het hier en nu, *U* is de bestemming, *z/hij* staat op een punt buiten de as van de uitlating.

Z/hij kan alleen *U* worden wanneer de as van het gesprek naar *z/hij* beweegt, *z/hij* kan alleen dan *ik* worden wanneer *z/hij* de basis van het gesprek overneemt.

In een verhandeling over taal, bijvoorbeeld een essay als dit, verschuift de as van het taalgebruik van *ik*, de auteur, naar een schimmige *U*, de lezer, terwijl ieder *ik*, *U* en *z/hij* uit het object van het essay, hier Achterbergs gedichten, een *z/hij* wordt.

Ik en *U* zijn ‘lege’ tekens, totdat de gebruiker ze ‘vult’ met betekenis.

Coetzee vraagt zich vervolgens af wat er gebeurt als hij de verwijzingen van de *ik* en *U*, die hij zelf verwijzend maakte door ze om te zetten in *z/hij's*, onder woorden probeert te brengen. In het eerste sonnet van de *Ballade* schrijft Achterberg (een andere *hij*): ‘ik [...] naar binnen kijk’ [...] Gij [...] blijft [...] verschijnen.’ Coetzee schrijft in zijn commentaar: ‘Hij kijkt naar binnen en de *gij* verschijnt.’ De *gij* wordt hier een soort *hij* of *zij* of zelfs *het*. De vragen en antwoorden die hieruit voortkomen worden door Coetzees taalgebruik zelf opgeroepen en ontstaan niet vanuit Achterbergs taal: Is de verteller al gasfitter of neemt hij slechts de vermomming van een gasfitter aan het de tweede mogelijkheid is, hoe krijgt hij dan een directeur en een lidmaatschap van een vakbond? Of is het personage dat hij in sonnet 1 door de ramen ziet, de vrouw die sterft in sonnet 3?

Het is evident dat Coetzee het Achterbergdebat kent, maar zijn essay maakt expliciet duidelijk dat *in* de *Ballade van de gasfitter* geen adequate gronden voor een definitieve identificatie van de *ik* en *gij* te vinden zijn, dat *ik* en *gij* werkelijk ‘lege tekens’ zijn en dat zowel de as van de taaluiting, als het perspectief (*ik*) in de *Ballade bewegen*.

Coetzee maakt vervolgens duidelijk dat het lezen van de *Ballade* als zoektocht van deze ongedefinieerde *ik*, die in het gedicht op verschillende manieren belichaamd wordt, naar een raadselachtige maar noodzakelijke *gij* leidt tot bijzondere trekken van de *gij*.

De *gij* is weinig solide in de ogen van de *ik*. Integendeel, de *gij* is er niet, of hooguit alleen passief aanwezig als een object in het bewustzijn van de *ik*, of slechts te definiëren als een inactieve figuur in relatie tot de *ik*. De *gij* is met andere woorden dof absent, of vluchtig, of afhankelijk van de *ik*, en de relatie tussen de *ik* en *gij* kan niet wederkerig zijn. Op deze manier gelezen gaat het gedicht dus niet alleen om de zoektocht van de *ik* naar de *gij*, maar ook om het streven van de *ik* de *gij* tot een zekere mate van bestaan te brengen. Ik geef Coetzees linguïstische exercities niet alleen zo uitvoerig weer, omdat ik wil tonen hoe omzichtig hij zoekt, zonder vooralsnog antwoorden te vinden, maar ook omdat ze laten zien voor welke moeilijkheden een lezer van Achterbergs poëzie gesteld wordt als deze niet tot de aanhangers van de school behoort die elke open benadering van Achterbergs poëzie onmogelijk maakt door in iedere *gij* ‘de gestorven geliefde’ te zien.

Bolhuis ziet in *Ballade van de gasfitter* (de verbeelding van?) een individuatieproces. Jung definieert individuatie (ik citeer Bolhuis) als: een afzonderlijk wezen worden, en, voor zover we onder individualiteit onze innerlijkste, laatste en vergelijkbare uniekheid verstaan, betekent het: *ons eigen zelf worden*. Individuatie zouden we daarom ook kunnen vertalen met ‘verzelviging’ of ‘zelfverwerkelijking’. Het doel van de individuatie wordt volgens Jung

bereikt wanneer we het zelf gewaar worden als iets irrationeels, waar het ik niet tegenover staat en waaraan het niet onderworpen is, maar waar het in zekere zin omheen draait. Het woord gewaarwording wordt gebruikt om het waarnemingskarakter van de relatie tussen ik en zelf aan te geven. Volgens Jung, dixit Bolhuis, ligt niets kenbaars in deze relatie, want we kunnen niets zeggen over de inhouden van het zelf. Het ik is de enige inhoud van het zelf die we kennen. Het geïndividueerde ik ervaart zichzelf als object van een onbekend en superieur subject.

Wanneer we uitgaan van de aanname dat Achterberg *Ballade* zo'n individuatieproces is, levert dat voor Achterbergs gedichtenreeks de volgende interpretatie van Bolhuis op: ‘Zo bestaat het individuatieproces van de “ik in 't zwart” er uit dat hij aanvankelijk als een Orpheus de “gij” benadert, faalt, vervolgens ook een Christus wordt en als zodanig door de dood gaat, daarna als een nieuwe fitter wordt herboren, tot individuatie komt en opnieuw als Orpheus verschijnt, androgyn van karakter ditmaal, omdat hij zich met de “gij”, een Eurydice, herenigt in één persoon. [...]’

In deze interpretatie past Bolhuis' opvatting van de ‘gij’ die zich als anima manifesteert in verschillende personages uit het gedicht, zoals de huiseigenares, het spiegelbeeld en de fitter zelf.

Geheel in overeenstemming met de verschillende tekstsoorten ontmoeten we in Coetzee een zoeker die vragen stelt en in Bolhuis een wetenschapper die antwoorden formuleert. Coetzee doet het voorkomen dat hij daarbij vertrekt vanuit een schijnbaar *terra incognita*, terwijl Bolhuis zich vastbijt in de vooronderstelling dat Achterbergs poëzie met Jungs theorie te ontsluiten is. Bolhuis' uitleg van de dood van de gasfitter aan het eind van de *Ballade* als wedergeboorte past uiteraard in zijn denkwijze, maar doet een wel erg groot beroep op de lezer, niet inde laatste plaats omdat deze daar dan precies het tegenovergestelde moet lezen van wat er staat.

Ook wat betreft de interpretatie van de begrippen ‘God’, ‘gat’ en ‘gas’ lopen de opvattingen van Coetzee en Bolhuis ver uiteen.

Coetzee concentreert zich op de metafoor van het gas. Gas kan onder druk gezet worden, ontsnappen, verdwijnen in oneindigheid (Coetzee wijst op het verband met het Griekse *chaos*) en doden. Mensen kunnen niet leven op puur gas, maar gemengd met andere elementen zorgt het juist voor warmte en licht. Hij beschouwt de gasfitter als middelaar tussen de dodelijke krachten van puur gas en wat de mens nodig heeft. De kracht van de gasfitter is de kracht van het *dichten*, zegt hij. Elders schreef hij al dat de hele *Ballade* draait om de homonymie van ‘dichten’: de gasfitter die lekken dicht is de dichter aan het werk.

Coetzee onderscheidt twee manieren om het gas symbolisch te interpreteren. Literair gezien is het de overdonderende geest met dodelijke krachten,

die alleen getemd kunnen worden door de dichter-priester. De zoektocht naar het eerste woord van *ik - gij* brengt ons naar het gat waardoor de heilige geest, *logos*, de wereld in komt. ‘Waar zit het gat?’ vraagt de fitter in sonnet 8. In sonnet 9 ontdekt hij dat God het gat is.

Maar Coetzee verbindt het ook met Sartres sombere studie *L'être et le néant* uit 1943 waarin het bewustzijn wordt voorgesteld als een gat waardoor het niets, de leegte de wereld instroomt. Wanneer we Sartre als de donkere geest achter de dichter beschouwen, wordt de zoektocht van de *ik* naar het gat een absurde queeste naar een confrontatie met de leegte, een zoektocht die de *ik* ontwijkt in sonnet 2-3 zolang hij zich in de gedaante van de dichter kan (ver)hullen, maar waaraan hij in sonnet 9, in het gebouw als gat, niet langer kan ontsnappen, omdat het werk als dichter daar geen effect sorteert.

Volgens Coetzee sluiten beide interpretaties elkaar niet uit. Samengevoegd en ondersteund door menig ironische overeenkomst tussen Christus en de ik-als-gasfitter maken ze de *Ballade* een verhaal van de *via dolorosa* van een absurde (of bedoelt Coetzee absurdistische?) Christelijke ridder, wiens vervulling van het zoeken naar de ware *Gij* (een vervulling die door hem als een vernederende mislukking ervaren wordt) een moment is in tegenwoordigheid van zowel zijn eigen nietigheid als van een onbenaderbare, oneindige, ver verwijderde God. De aanwezigheid van God is een afwezigheid. God komt immers het gedicht in als een gat, want, als we Kierkegaard volgen, God blijft altijd incognito en de relatie tussen het oneindige van God en het bestaan van de mens blijft een paradox die zijn irrationaliteit nooit zal verliezen.

Het behoeft nauwelijks betoog dat Bolhuis Coetzees opvattingen bestrijdt. Coetzee verbindt zijn interpretatie van het gas uiteraard met zijn poêticaal-metafysische opvatting van de *gij*. De fitter-dichter zoekt naar het ware, oorspronkelijke woord waardoor hij de *gij* een zekere mate van bestaan kan geven. Wanneer de zoektocht naar dat woord naar het gat leidt waardoor de heilige geest de wereld inkomt, gaat het Coetzee, volgens Bolhuis, dus om bekende Achterbergiaanse thematiek: de vervulling van het vers door de geest. Als de geest wordt gesymboliseerd door het gas wordt Coetzees interpretatie tegengesproken door de strofe waar Coetzee naar verwijst (‘Hier zit geen gas...’). Bolhuis acht het ondenkbaar dat het gas, de *logos*, afwezig is terwijl God tegelijk aanwezig is. Volgens hem sluiten de begrippen ‘gas’, ‘God’ en ‘logos’ elkaar uit.

Ook heeft Bolhuis bezwaren tegen de existentialistische verbanden die Coetzee legt. De samentrekking van Sartre en Kierkegaard irriteert hem, omdat het daardoor lijkt alsof Coetzee het verschil tussen de twee filosofen bagatelliseert. Ik geloof dat Coetzee Kierkegaard vooral noemt, omdat hij hem hier min of meer citeert.

De interpretatie van de paradoxale godservaring als een aanwezigheid die een afwezigheid is, vindt Bolhuis begrijpelijk, maar hij keurt hem uiteindelijk af, omdat het ‘niets’ van de atheïstische Sartre geen betrekking heeft op de verhouding van de mens tot God, maar tot de mens zelf.

Toch is het minder vreemd Achterberg in verband te brengen met het existentialisme dan Bolhuis doet voorkomen. Ook Paul Rodenko gebruikt in zijn essay ‘Don Quichot in het schimmenrijk’ formuleringen die aan het existentialisme doen denken wanneer hij duidelijk maakt dat Achterberg wéét dat hij tegen ‘het niet’, tegen windmolens vecht. Rodenko zegt dat Achterbergs donquichotterie de werkelijkheid van Sancho Panza met huid en haar heeft opgeslokt, maar zich daar desalniettemin niet aan gewonnen wil geven. Achterberg stelt dichterlijke passie tegenover het absolute niet van de dood. De eerste reactie op ‘het absolute niet van de dood’ is die van verbazing, verbijstering zelfs, in Rodenko's woorden: ‘het is alsof de wereld plotseling leegloopt, alsof haar “zin”, haar vertrouwdheid, alleen maar een dunne film over de dingen geweest is, die nu plotseling wegtrekt; de wereld lijkt ver, koud en onherbergzaam.’ Achterberg zet tegen de sensatie van het absurde en tegen de absurditeit van de dood de passie van het dichten in, hetgeen toch ook als een poging tot zingeving te beschouwen is.

Volgens Coetzee verzwelgt de *Ballade* aan het slot zijn eigen staart en verwijst de cyclus uitsluitend naar zichzelf: om de fitter te doden is slechts vereist dat *ik* (dat is de ‘ikverteller’ die door Bolhuis aangeduid wordt met ‘ik in 't zwart’) mij laat gelden als een meester over een domein van woorden waarin *ik* hem, ceremoniemeester bij een begrafenis, includeer en in de constructie van scènes duidelijk maak dat fitter, de mensen uit de flat, Jansen etc. slechts elementen uit een woordspel zijn dat *ik* nu beëindig. *Ik* ben de ware dichter, de fitter was louter een plug om het gedicht te dichten. Het gedicht wordt daarmee een volkomen autonome tekst die de dichter verwerkelijkt. (Wat of wie in deze laatste zin het onderwerp is, mag de lezer zelf uitmaken.) Omdat het ware, oorspronkelijke woord waarmee de *gij* een zekere mate van bestaan kan worden geven natuurlijk niet bestaat, schrijft Coetzee Achterbergs poëzie een poëtica van de mislukking toe. Dit concept houdt, aldus Coetzee, een programma in voor het construeren van artefacten vanuit een eindeloos regressief, kwijnend zelfbewustzijn dat verloren is in het labyrint van de taal en er even eindeloos niet in slaagt zichzelf in autonomie op te richten. De poëzie van de mislukking is door en door ambivalent en een deel van dit ambivalente is dat zij haar ambivalentie moet laten zien. Volgens Coetzee gaat daarom Achterbergs inspiratie steeds op hetzelfde terug, omdat zo'n soort dichter gedoemd is altijd hetzelfde te zeggen: dat hij *niets* te zeggen heeft.

Uiteraard verzet Bolhuis zich tegen deze visie. Hij vindt het logischer dat

Achterberg altijd hetzelfde zei, omdat hetgeen hij te zeggen had zo belangrijk voor hem was, dat hij het voortdurend moest herhalen. Coetzee vindt echter Jan Vermeulen aan zijn zijde. Vermeulen ziet Achterbergs werk niet alleen ook in existentialistisch licht (en dat geheel los van welke filosoof dan ook), maar steunt Coetzees opvatting dat Achterbergs poëzie van de mislukking een steeds hernieuwde poging is zichzelf in poëzie te rechtvaardigen: ‘Men zou Achterberg existentialist kunnen noemen, maar dat een existentialist *avant la lettre*, omdat hij zich reeds met Heidegger en Jaspers bezig hield, lang voordat Sartre de grote mode in Frankrijk werd. Men zou hem existentialist kunnen noemen om de wijze waarop hij zijn bestaan in zijn verzen rechtvaardigt. Kan men het verzen schrijven van andere dichters nauwelijks als daad classificeren[...], Achterberg rechtvaardigt in de *daad* van het vers, en die daad (dus *niet* het resultaat, althans niet in de eerste plaats) is voor hem de rechtvaardiging van zijn bestaan.’ (Uit: ‘Orpheus in Niemandsland, in: *Commentaar op Achterberg*)

Het spreekt vanzelf dat Bolhuis, die de *Ballade* als een Jungiaanse wedergeboorte ziet, zich afzet tegen Coetzees typering als een poëtica van de mislukking die aansluit bij de zoektocht naar het ware, oorspronkelijke woord voor de *gij* en het onvermogen van de dichter-fitter om dit in zijn taal te bereiken. De ironie is dat beide beschouwers, die vanuit volkomen verschillende uitgangspunten, vertrekken en op verschillende manieren redeneren, zowel dicht bij elkaar als ver van elkaar verwijderd uitkomen. Volgens Bolhuis vindt de wedergeboorte plaats ná het eind van de *Ballade*. Coetzee ziet in elk gedicht een wedergeboorte van de dichter Achterberg. In beide gevallen gaat het om poëzie als middel tot zelfverwerkelijking. Ik denk dat Achterberg (‘ik in 't zwart’) en Coetzee ervan overtuigd zijn dat het gedicht niet levenskrachtig genoeg is en steeds vervangen moet worden door een nieuw. Vermoedelijk geldt dat ook voor interpretaties.

Verantwoording

In dit essay heb ik - onder meer gezien het onderwerp van dit BZZLLETIN-nummer - vooral ruimte willen maken voor de weergave van Coetzee's zienswijze op de poëzie van Achterberg en de botsing daarvan met die van Arend Jan Bolhuis. Daarom bestaan grote delen van ‘mijn’ tekst uit vertaalde en enigszins bewerkte citaten uit hun beider werk en heb ik mijzelf op de achtergrond gehouden in de veronderstelling dat uit de compositie die deze werkwijze oplevert mijn visie naar voren komt.

Wie geïnteresseerd is in een vergelijkend warenonderzoek van de Engelse vertalingen van *Ballade van de gasfitter* (door Wiersma en Coetzee) kan terecht bij: W. Bronzwaer, ‘Bij twee Engelse vertalingen van *De* [Sic] *ballade van de gasfitter*’ in: *Wat duikers vent is dit! Opstellen voor W.H.W. Hummelen*. Wijhe, 1989.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN.

Hester Eymers

De misdaad van een gebrek aan verbeelding
Over *The lives of animals* van J.M. Coetzee

Poetry makes nothing happen.
W.H. Auden

Zoals in het interview met Wim Kayzer (uigezonden door de VPRO op zondag 23 april jl.) duidelijk werd, houdt de schrijver J.M. Coetzee niet van vraaggesprekken. De noodzaak direct een antwoord te formuleren op een vraag bevalt hem niet. Liever denkt hij een aantal maanden na voordat hij zijn mening geeft en die mening verpakt hij dan nog het liefst in een roman. Want in een roman kan een probleem veel genuanceerder aan de orde gesteld worden dan in een interview. Verschillende antwoorden op een vraag kunnen verwoord worden door verschillende personages, terwijl de consequenties van een bepaald antwoord in de loop van het boek tot uitdrukking kunnen komen.

Ook wanneer hij een lezing moet houden, kiest Coetzee daar het liefst een literaire vorm voor, Dat blijkt uit de twee Tanner Lectures die hij in 1997-1998 hield aan de Universiteit van Princeton. De meesten presenteren een filosofisch essay, maar zo niet Coetzee. Hij vertelde een fictief verhaal over een schrijfster, Elizabeth Costello, die twee lezingen moet houden aan de Universiteit van Appleton. Zij verrast haar publiek niet zozeer door de vorm die ze kiest, zoals Coetzee, maar door het onderwerp. Costello heeft geen literair onderwerp voor haar lezingen gekozen, zoals men zou verwachten van een schrijfster, maar een ethisch onderwerp: de rechten van dieren.

De tekst van Coetzee, die naderhand is uitgegeven onder de titel *The lives of animals*[1], vertoont vanaf het begin een gelaagdheid die niet eenvoudig te doorgronden is. Mogen we Costello opvatten als alter ego van Coetzee, en gaat zijn lezing over de rechten van dieren? Of is zijn positie gematigder dan die van Costello en moeten we hem eerder vereenzelvigen met Costello's zoon, John Bernard, of diens vrouw, Norma Bernard? Of heeft Coetzee iets heel anders willen zeggen?

Aansluitend op Coetzee's lezingen presenteerden vier co-referenten hun visie. Deze korte lezingen werden eveneens in het boek *The lives of animals* opgenomen. Achtereenvolgens komen een literatuurtheoretica, een ethicus, een theologe en een biologe aan het woord. Hun interpretaties van Coetzee's lezingen kunnen in twee categorieën verdeeld worden. De theologe en de biologe haken aan bij de argumenten die het fictieve personage Costello in haar lezingen te berde brengt, terwijl de ethicus en de literatuurtheoretica

1. Princeton University Press, 1999

zich afvragen of we Coetzee wel kunnen vereenzelvigen met Costello of een van de andere personages in het verhaal. Zo stelt Marjorie Garber dat in het verhaal dat Coetzee vertelt de filosofen veel sterker lijken te staan dan de dichters. Ze suggereert dat het eigenlijke thema van Coetzee wellicht de verhouding van de literatuur tot de filosofie is.

In deze reacties op Coetzee's tekst lijken slechts twee interpretaties mogelijk: òf Coetzee houdt een betoog voor de rechten van dieren bij monde van Elizabeth Costello, òf hij wil eigenlijk iets heel anders, bijvoorbeeld de waarde van literatuur onderzoeken ten opzichte van een filosofische discussie. Beide interpretaties kunnen tegelijkertijd gelden. Sterker nog, ze moeten tegelijkertijd gelden, want ze sluiten nauw bij elkaar aan.

Costello's argumenten

Voordat ik de vraag beantwoord hoe Coetzee zich verhoudt tot het verhaal en de daarin geformuleerde argumenten moet ik eerst vrij uitgebreid ingaan op die argumenten.

Elizabeth Costello wordt uitgenodigd om twee lezingen te houden aan de universiteit van Appleton. Toevalligerwijs is dat tevens de universiteit waar haar zoon Bernard werkt als professor in de natuurkunde. Het spreekt vanzelf dat hij zijn moeder gaat ophalen van het vliegtuig en dat zij bij hem logeert. Dat leidt direct al tot strubbelingen, want het strenge vegetarisme van Elizabeth bevalt haar schoondochter Norma maar matig. Elizabeths weigering om vlees te eten komt op Norma over als een verkapte poging om zichzelf als moreel superieur te presenteren.

De verhouding van de mens tot het dier, waar het al dan niet eten van vlees een onderdeel van is, is het hoofdthema van Elizabeths lezingen. Zoals haar zoon moet constateren brengt ze het er niet zo goed vanaf. Filosofisch argumenteren is duidelijk niet haar vak. Misschien had ze zich beter bij haar eigen metier, het schrijverschap, kunnen houden, zo peinst hij. Ook de discussie tijdens het diner verloopt stroef. De volgende dag geeft Elizabeth een tweede lezing en daarna gaat ze in discussie met filosofieprofessor Thomas O'Hearne. Deze discussie eindigt in openlijke vijandigheid.

De argumenten die Elizabeth Costello aandraagt, gaan ver. Om haar positie filosofisch te onderbouwen is ze gedwongen onorthodox en radicaal te werk te gaan. Ze houdt geen strak gestructureerd betoog, daarvoor is ze te zeer emotioneel betrokken bij haar onderwerp. Maar desondanks zijn er wel drie argumenten te onderscheiden in haar verhaal.

Om te beginnen trekt Costello de status van de menselijke rede in twijfel. In de filosofie wordt de rede traditioneel gezien als de belangrijkste onderscheidende factor tussen mensen en dieren. Descartes maakte het misschien wel

het bontst door dieren te beschouwen als niet meer dan mechaniekjes of machines, terwijl mensen beschikken over rationaliteit en zelfbewustzijn. De rationaliteit waarover de mens beschikt is in de ogen van filosofen niet zomaar een eigenschap, meent Costello, nee, ze verleent ons toegang tot het universum door ons in staat te stellen dat stap voor stap te ontcijferen. In de natuurwetenschappen passen wij onze rationaliteit toe en ontraadselen steeds meer mysteries. Wanneer die ontwikkeling zich ten slotte zal voltooien, bevinden wij ons op dezelfde hoogte als God.

Costello haalt dit beeld rigoureus onderuit. Ze vraagt: 'If the being of man is really at one with the being of God, should it not be cause for suspicion that human beings take eighteen years, a neat and manageable portion of a human lifetime, to qualify to become decoders of God's master script, rather than five minutes, say, or five hundred years?'[2.]

Dat de rede precies toegesneden zou zijn op de ambitieuze taak de werkelijkheid zoals zij werkelijk is, te doorgronden, lijkt Costello al te toevallig. Zij vermoedt dat hier sprake is van een alomtegenwoordige cirkelredenering. 'For, seen from the outside, from a being who is alien to it, reason is simply a vast tautology. Of course reason will validate reason as the first principle of the universe - what else should it do? Dethrone itself?'[2.] In feite is het een middel om ons staande te houden in het leven en als zodanig heeft het niet meer waarde dan de sonar waarover vleermuizen beschikken om zich te oriënteren.

Ondertussen gebruiken wij deze toevallige eigenschap wel om onze misdaden tegen dieren goed te praten. Het doden van een dier om andere redenen dan zelfverdediging is in de meeste menselijke ogen toegestaan, omdat een dier geen besef van dood en leven heeft zoals wij dat hebben. Een wezen doden dat dit besef wel heeft, of nog zal krijgen, zoals een baby, is daarentegen een zware misdaad. Maar, zo vraagt Costello zich af, 'What is so special about the form of consciousness we recognize [as human, HE] that makes killing a bearer of it a crime, while killing an animal goes unpunished?'[3.] Het op een voetstuk plaatsen van de menselijke rede heeft iets onredelijks in zich, aldus Costello.

Ze gaat verder door op die onredelijkheid wanneer ze een vergelijking trekt met het Derde Rijk. Dit beschouw ik als haar tweede argument. De misdaad van het nazisme bestond erin joden te behandelen als beesten. Andersom gaat de analogie ook op: de manier waarop wij met dieren omgaan in de bioindustrie en de vivisectie is net zo misdadig als wat de nazi's in de Tweede Wereldoorlog deden. Deze stelling is uiteraard zeer provocerend. In het verhaal wordt dit geïllustreerd doordat een van de genodigden uit protest 's avonds wegblijft bij het diner.

Costello brengt dit argument echter niet om te provoceren. Ze is er werke-

2. *The lives of animals*, p. 24/25
2. *The lives of animals*, p. 24/25
3. *The lives of animals*, p. 25

lijk van overtuigd dat de misdaden die wij tegen dieren begaan immens zijn. Ze gaat niet uitgebreid in op de gruwelijke praktijken, maar stipt ze slechts aan. Iedereen weet donders goed wat er gaande is, maar ook nu willen de meeste mensen het liever niet weten, suggereert Costello. De intensieve veehouderij vindt plaats achter gesloten staldeuren, de slachthuizen staan op een achteraf gelegen stuk grond.

Het mag dan provocerend zijn en sommige mensen in het verkeerde keelgat schieten, Costello maakt wel duidelijk dat er iets aan de hand is met onze verhouding ten opzichte van dieren. In het derde deel van haar lezing laat ze zien waar wij te kort schieten. De eigenlijke misdaad is een gebrek aan verbeelding of compassie.[4.] Ze illustreert dit punt door een verhaal te vertellen over een chimpansee, geïnspireerd door wat Franz Kafka in 1917 schreef over de chimpansee Rotpeter. Kafka was op zijn beurt hoogstwaarschijnlijk weer op een idee gebracht door wetenschappelijk onderzoek naar apen dat toentertijd plaats vond. Costello leeft zich in in de gedachtenwereld van een van de slimste apen die onderzocht werd, Sultan. Om zijn intelligentie te testen voert men de gebruikelijke experimenten uit. Op een gegeven moment krijgt Sultan zijn eten niet meer in zijn voerbak, maar wordt een tros bananen drie meter boven de grond opgehangen. Ook worden er drie houten kratten in zijn kooi gezet. Costello schrijft:

> Sultan knows: Now one is supposed to think. That is what the bananas up there are about. The bananas are there to make one think, to spur one to the limits of one's thinking. But what must one think? One thinks: Why is he starving me? One thinks: What have I done? Why has he stopped liking me? One thinks: Why does he not want these crates anymore? But none of these is the right thought. Even a more complicated thought - for instance: What is wrong with him, what misconception does he have of me, that leads him to believe it is easier for me to reach a banana hanging from a wire than to pick up a banana from the floor? - is wrong. The right thought to think is: How does one use the crates to reach the bananas?
>
> Sultan drags the crates under the bananas, piles them one on top of the other, climbs the tower he has built, and pulls down the bananas. He thinks: Now will he stop punishing me?
> The answer is: No. The next day the man hangs a fresh bunch of bananas from the wire but also fills the crates with stones so that they are too heavy to be dragged. One is not supposed to think: Why has he filled the crates with stones? One is supposed to think: How does one use the crates to get the bananas despite the fact that they are filled with stones? One is beginning to see how the man's mind works.[5.]

4. *The lives of animals*, p. 44
5. Ook in Coetzee's laatste roman *Disgrace* is compassie een centraal thema. De libertijn Byron, het alter ego van de mannelijke hoofdpersoon David Lurie, werd geboren aan het eind van de achttiende eeuw, toen schrijvers en filosofen compassie uitriepen tot de hoogste van de morele sentimenten.

Costello is van mening dat wij dieren weleens veel te laag zouden kunnen inschatten, waarmee we hen ernstig tekort zouden doen. In het bovenstaande citaat laat ze zien dat zelfs wetenschappelijk onderzoekers dieren vaak beschouwen als machientjes, die volgens simplistische behavioristische principes onderzocht kunnen worden. Sultan wordt gedwongen tot praktisch redeneren, waardoor bij voorbaat al geen plaats is voor meer complexe of emotionele redeneringen. Het zijn niet de dieren die een gebrekkige intelligentie hebben - wijzelf, mensen, blijken te lijden aan een ernstig tekort aan verbeeldingskracht.

Tegenargumenten

De argumenten van Costello worden in de tekst van Coetzee op uiteenlopende manieren weersproken. Eén tegenargument kwam al kort ter sprake. De vergelijking met het Derde Rijk wordt indirect weersproken door Abraham Stern, de gast die wegblijft bij het diner. In een brief legt hij uit waarom hij niet samen met Costello aan tafel kan zitten:

> ‘You took over for your own purposes the familiar comparison between the murdered Jews of Europe and slaughtered cattle. The Jews died like cattle, therefore cattle die like Jews, you say. That is a trick with words which I will not accept. [...] The inversion insults the memory of the dead. It also trades on the horrors of the camps in a cheap way.’[6.]

Stern neemt te veel aanstoot aan Costello's woorden om zijn reactie rechtstreeks te kunnen overbrengen. Costello op haar beurt antwoordt überhaupt niet. Ze leest zijn brief om die vervolgens met een zucht terzijde te leggen. Een gebrek aan inlevingsvermogen verhindert hen met elkaar te communiceren.

Hier zien we een tegenargument tegen Costello's centrale stelling dat onze misdaad tegen dieren erin bestaat dat we een gebrekkig inlevingsvermogen hebben. Wanneer het mensen onderling al zo moeilijk valt elkaar te begrijpen, lijkt het beslist te veel gevraagd ons in te leven in een geheel andere diersoort. Haar zoon John vraagt haar na afloop van de lezingen of zij denkt dat de verbeelding werkelijk iets kan veranderen. Verrassend genoeg is haar antwoord een onomwonden ‘nee’. Hoe graag zij het ook zou willen, zij moet toegeven dat zij als schrijfster machteloos staat. Haar enige wapen, haar verbeeldingskracht, blijkt weinig effectief te zijn wanneer het erop aankomt de wereld te verbeteren.

Costello's filosofische argumenten zetten evenmin zoden aan de dijk. Zoals haar zoon terecht moet vaststellen, is argumenteren niet haar metier. In de

6. *The lives of animals*, p. 28

discussie met filosofieprofessor Thomas O'Hearne delft zij duidelijk het onderspit. Zonder het met zoveel woorden te zeggen, wijst hij haar erop dat zij de filosofen nogal karikaturaal heeft neergezet. Hij nuanceert de wijze waarop filosofen een onderscheid tussen mens en dier maken, waardoor Costello's kritiek minder hout snijdt.

Daarnaast neemt hij revanche voor Costello's relativering van de rede door op zijn beurt Costello's compassie met dieren te relativeren. Mededogen met dieren is een recent westers verschijnsel en niet iets om je buitensporig over op te winden, zo betoogt hij. Costello heeft geen weerwoord. (Eén van de co-referenten wel: theologe Wendy Doniger haalt diverse voorbeelden aan van andere culturen waarin vegetarisme de norm is en respectvol met dieren wordt omgegaan.)

Al met al moet geconcludeerd worden dat Costello's bezoek uit is gelopen op een mislukking. Ze heeft verschillende mensen tegen zich in het harnas gejaagd en voelt zich eenzaam en verward. Ze kijkt met een wantrouwige blik naar de mensen om zich heen die in haar ogen bijna allemaal deel hebben aan de wereldwijde gruweldaden tegen dieren. Op de terugweg naar het vliegveld probeert ze het haar zoon uit te leggen:

> It is as if I were to visit friends, and to make some polite remark about the lamp in their living room, and they were to say, 'Yes, it's nice, isn't it? Polish-Jewish skin it's made of, we find that's the best, the skins of young Polish-Jewish virgins.' And then I go to the bathroom and the soapwrapper says, 'Treblinka-100% human stearate.[7.]

John weet slecht raad met zijn moeders gevoelens van verdriet en vervreemding. Hij zet de auto aan de kant en neemt haar in zijn armen. Het verhaal besluit met zijn dubbelzinnige woorden:

> 'There, there,' he whispers in her ear. 'There, there. It will soon be over.'[8.]

Raamvertelling

Tot zover het verhaal. Hoe verhoudt Coetzee zich tot dit verhaal? *The lives of animals* is een raamvertelling: een lezing in de vorm van een verhaal over een lezing. De argumenten die te berde worden gebracht legt de auteur in de mond van de verhaalpersonages, waardoor hij er zelf niet rechtstreeks op aangesproken kan worden. Hiermee gaat Coetzee een directe discussie uit de weg. Op sommige momenten lijkt hij zich zelfs op voorhand te verontschuldigen, bijvoorbeeld waar hij bij monde van John kritiek formuleert op het optreden van de schrijfster Elizabeth.

7. *The lives of animals*, p. 49/50
8. *The lives of animals*, p. 69

Het verhaal van Coetzee kan gerangschikt worden onder de zogenaamde academische romans: romans die het academische leven tot onderwerp hebben. Illustere voorgangers zijn Kingsley Amis met *Lucky Jim* en Randall Jarrell met *Pictures from an Institution*. Dit genre gaat niet alleen over het academische leven, het is vaak ook geschreven voor academici, met dien verstande dat zij de grapjes en verwijzingen naar bestaande situaties en personen waarschijnlijk als eerste zullen herkennen.

Ook Coetzee heeft dit soort grapjes in zijn verhaal verstopt. Zo vinden de lezingen van Elizabeth Costello plaats in Stubbs Hall, wellicht naar de schilder George Stubbs, die dikwijls honden en paarden met hun eigenaars op doek vereeuwigde. Andere bekende namen zijn bijvoorbeeld Elaine Marx (naar de econoom en filosoof Karl Marx) en mr. Arendt (naar de filosofe Hannah Arendt). Coetzee speelt een spelletje met zijn publiek door zijn argumenten niet rechtstreeks te presenteren maar ze te verpakken in fictie. Pak me dan als je kan. Misschien heeft Coetzee de grap van zijn raamvertelling nog eens willen benadrukken door de protagoniste Costello te noemen (naar Abbott en Costello).

Op twee manieren geeft Coetzee te kennen dat hij het in essentie eens is met de positie die Elizabeth Costello inneemt. Waar Costello haar mening echter nogal boud naar voren brengt, daar gaat Coetzee uiterst subtiel te werk. Net als Costello verrast Coetzee zijn publiek. Costello door het onderwerp dat ze voor haar lezingen heeft gekozen, Coetzee door de vorm waarin hij ze giet. De ernst van het academische vertoog wordt door Coetzee gerelativeerd doordat hij een verhaal vertelt waarin allerlei geestigheidjes verborgen zijn. Ook hier schaart hij zich achter Elizabeth Costello, die, zo blijkt wel uit haar lezingen, evenmin veel op heeft met het academische denken.

Maar het meest veelzeggend is de fictieve vorm die Coetzee kiest. Hij lijkt hiermee te willen zeggen dat Costello gelijk heeft wanneer ze stelt dat een gebrek aan verbeelding de eigenlijke misdaad is die de mensheid begaat tegenover dieren. Costello twijfelt en wanhoopt aan de veranderingen die literatuur of poëzie kunnen bewerkstelligen. Maar Coetzee niet. Hij is ervan overtuigd dat fictie effectiever is dan een betoog, anders zou hij niet zelf een fictieve vorm hebben gekozen voor zijn Tanner Lectures.

In ieder geval heeft zijn verhaal genoeg stof tot nadenken gegeven. Het is aannemelijk dat een rechtlijnig filosofisch betoog minder discussie zou hebben opgeroepen, of dat men er eerder over zou zijn uitgepraat. Coetzee heeft zijn ethische vraagstuk verpakt in een literair jasje, waarmee hij een discussie introduceert zonder haar zelf aan te snijden. Het effect daarvan is dat de toehoorder niet direct in de verdediging hoeft te gaan tegen de radicale argumenten die geopperd worden, aangezien zij immers ‘slechts’ fictie zijn. Doordat de onmiddellijke reactie wordt uitgesteld, is er meer ruimte voor

overdenking van het onderwerp zelf.

De vorm die Coetzee heeft gekozen voor zijn lezingen versterkt de inhoud van het fictieve verhaal dat hij vertelt. Er is geen sprake van dat hij eigenlijk iets heel anders wil zeggen dan Costello, integendeel: hij zegt precies hetzelfde maar zijn presentatie is oneindig veel subtieler. De suggestie van twee van de co-referenten dat Coetzee's boodschap misschien een heel andere is dan die van Elizabeth Costello is dan ook misplaatst. Er is weliswaar een gelaagdheid in Coetzee's tekst aanwezig, maar door vorm en inhoud uit elkaar te trekken, heeft hij juist weten te bewerkstelligen dat beiden nauwer met elkaar samenhangen.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Ze schijft over filosofie in o.m. de Volkskrant.

Werk van J.M. Coetzee

In deze literatuurlijst zijn de edities opgenomen die door de verschillende auteurs in dit nummer zijn gebruikt. Die edities wijken soms af van de originele edities. Het oorspronkelijke jaar van verschijnen staat dan tussen vierkante haken. De Nederlandse vertaling staat steeds onder de orginele uitgave vermeld.

Verhalen en romans:

Dusklands. Johannesburg, Ravan Press, 1974; vertaald als:
Schemerlanden, Agathon, Weesp, 1986, vertaling Peter Bergsma.
In the Heart of the Country. Johannesburg, Ravan Press, 1978; vertaald als:
In het hart van het land, Agathon, Weesp, 1985, vertaling Peter Bergsma; opnieuw uitgegeven onder dezelfde titel bij Aristos, Rotterdam, 1998, vertaling Peter Bergsma.
Waiting for the Barbarians. New York, Viking Penguin, 1980; vertaald als:
Wachten op de barbaren, Agathon, Bussum, 1983, vertaling Peter Bergsma.
Life and Times of Michael K. New York, Viking Penguin, [1983] herdr. 1985/1987; vertaald als:
Handel en wandel van Michael K, heruitgegeven als *Wereld & wandel van Michael K*, Amsterdam, Ambo, 2000, vertaling Peter Bergsma.
Foe, Londen, Penguin, [1986] herdr. 1988; vertaald als:
Foe. Houten, Agathon, 1987, vertaling Peter Bergsma.
Age of Iron. Secker and Warburg, London, 1990; vertaald als:
IJzertijd. Baarn, Ambo, 1992, vertaling Peter Bergsma.
The Master of Petersburg. Secker & Warburg, London, 1994; vertaald als:
De meester van Petersburg. Ambo, Baarn, 1995, vertaling Frans van der Wiel.
Boyhood: Scenes from Provincial Life. Londen, Vintage, [1997] herdr. 1998; vertaald als:
Jongensjaren: scènes uit de provincie. Amsterdam, Ambo/Anthos, 1997, vertaling Peter Bergsma.
Disgrace. Londen, Secker and Warburg, 1999; vertaald als:
In ongenade. Amsterdam, Ambo/Anthos, 1999, vertaling Joop van Helmond en Frans van der Wiel.

Andere publicaties:

White Writing: On the Culture of Letters in South Africa. New Haven, Yale UP, 1988.
Doubling the point. Essays and Interviews. Ed. by David Attwell. Harvard Un. Press, Cambridge Massachusetts/London, 1992.
Giving offense. Essays on Censorship. Un. of Chicago Press, 1996.
The lives of animals. Princeton University Press, 1999.

[Bzzlletin Poëzie]

Ondragelijk licht
Over *Alles valt* van Frank Koenegracht

Rutger Kopland correspondeerde ooit voor zijn boek over poëzie, *Mooi, maar dat is het woord niet* met Frank Koenegracht en vroeg hem om een typering van diens poëzie. Koenegracht stuurde hem een cartoon: vanuit een loopgraaf gezien kijken we tegen de blote billen van een *Playboygirl* aan die uit de loopgraaf kruipt terwijl ze verlokkend over haar schouder kijkt. Links naast haar staat een kindsoldaatje dat met gebalde vuist omkijkt en schreeuwt: ‘Mannen, vooruit! Volg mij! Willen jullie soms eeuwig blijven leven?’ Het vet aangezette zwart van het antwoord van de manschappen doet vermoeden hoe volmondig zij terug schreeuwen: ‘Ja!’ En dat in het aangezicht van het rokende, ruïneuze slagveld!

Het is een antwoord via een omweg, maar adequater had Koenegracht niet kunnen antwoorden. De cartoon heeft dezelfde verontrustende combinatie van humor, radeloosheid en absurditeit die men ook aantreft in veel van Koenegrachts gedichten. Het is het soort humor waarbij het lachen je meteen vergaat - een lach die meteen schrijnt, of iets schrijnends waar je desondanks om moet lachen. Koplands beschouwing heet ‘De troost van humor’, maar daar geloof ik in dit geval niet in. Ik begrijp wel dat er een troostende kracht uit kan gaan van humor, maar die word ik door Koenegrachts poëzie niet deelachtig. Daarvoor schrijnt ze te veel. In zijn voorlaatste bundel, *Zwaluwstaartjes* (1994), moeten de naar die vogeltjes genoemde pleistertjes ‘onze overdrachtelijke wonden’ dichtplakken, maar ze zijn zoek. Zo ‘werken’ de gedichten van Koenegracht ook, ze houden de wonden open. In dezelfde bundel nam hij een in *memoriam*, Aan de overkant’, op voor Hans Faverey:

> Aan de overkant, bij de rietkraag
> onder de mooie blauwe lucht
>
> in de schietschijf
> staat de pijl stil. Maar na een tijdje
>
> rilt zij, maakt zich los,
> snelt strak zwevend over de rivier terug,
>
> remt sterk en neemt weer plaats op de boog
> vlak naast je rustige oog.

Waarom vind ik dit nu zo'n hartverscheurend gedicht? ‘Aan de overkant’ ‘herneemt’ in acht regels de thematiek *Time's arrow* van Martin Amis. Er valt van alles op te merken over de dichterlijke techniek, zoals de manier waarop de komma's werken, de slepende s-klanken en het rijm in de laatste twee regels, waardoor het gedicht niet alleen de omkering van de tijd bewerkstelligt, maar ook - op z'n Paul van Ostayens, zou ik willen zeggen - een *slow motion* effect. Maar de ware en onbewijsbare kracht van het gedicht ligt besloten in de formulering, die het geheel niet als een wens of mogelijkheid presenteert, maar als een feit. Daardoor dringt de ónmogelijkheid ervan zich des te harder op. Een verschrikkelijke waarheid, waardoor het gedicht uiteindelijk een paradoxaal patina van ‘verschrikkelijke schoonheid’ krijgt.

Of Frank Koenegracht in troost gelooft, betwijfel ik. Zijn laatste bundel, met de omineuze titel *Alles valt* (1999), begint met een ‘Epigram’:

De brug die de overkant niet meer haalt
moet worden getroost.
Want het is waar: de landschappen zijn daar
dieper dan hier.

Ik troost hem met verhalen over de duizeling
en het donker van zijn eigen holten.
Maar deze klimop van verhalen
heeft hem zacht en groen gemaakt en onherkenbaar.

Als er iets is dat troost verdient, dan is dat een brug die niet meer kan waarvoor hij ontworpen is. Maar de troost verbetert de situatie niet, integendeel het wordt er eerder erger op. Zachte heelmeesters maken stinkende wonden en troost maakt zacht en onherkenbaar. In het gedicht ‘Ik ben moe’ (naar Fernando Pessoa) spreekt de dichter over ‘de luxe van geen hoop te hebben’. Illusieloos leven is een luxe, omdat illusies per definitie vals zijn,

In de correspondentie met Kopland wordt de titel van Kundera's *De ondragelijke lichtheid van het bestaan* genoemd. Ook dat is een karakterisering die hout snijdt. De lichtheid van Koenegrachts gedichten is vaak on(ver)draaglijk (zie: Aan de overkant'). Wie in *Alles valt* die lichte kant zoekt, moet moeite doen. Gebleven is de schoonheid van Koenegrachts taal, maar mooi, dat is het woord niet. Zijn beelden zijn onverwacht, krachtig en zeer adequaat. Ze raken iets dat niet goed te grijpen is, maar dat je juist door het beeld onmiddellijk ‘vat’, ondanks de authenticiteit ervan. In een epigram voor Lucebert noemt hij de dood ‘koopziek’, in het tweede gedicht van de aangrijpende reeks *Vadertje zoetwatergids* waarin de dichter de aftakeling van zijn vader liefdevol evoceert, staat: ‘Zijn hersens zijn vogels die voorbijvliegen. / Geen koeien die een afdruk maken in de grond’ en worden wolken ‘vergeetachtige bergen’ genoemd. Elders blijft de ‘ik’ ‘zo kalm als een raam op zondag’ en gaat ‘slapen / zo diep als een mus met zijn zoontje.’ Het zijn beelden van een vanzelfsprekendheid die slechts schijnbaar is en die ontstaat, doordat ze altijd zuiver zijn. Ik heb dan ook nooit begrepen waarom Rob Schouten in een van zijn besprekingen Koenegracht gebrek aan poëtisch raffinement verweet.

‘De pijn van de wond is de pijn /en niet een functie van de oorzaak’ staat er in ‘Ik ben moe’. De tautologische formulering uit de eerste regel brengt ‘pijn’ terug tot zichzelf en de dichter rekent af met de menselijke neiging causaal te denken. Desalniettemin lijkt het zesde gedicht uit de reeks over zijn vader geformuleerd als een conclusie:

Dus dit is mijn vader.
Traag genoeg en zorgeloos beveiligd
met een broek van achtenveertig gulden aan
die ter hoogte van zijn tieten onknoeibaar hoog
en ondragelijk licht is opgehesen.

Wie goed leest, ziet dat het gedicht niet oorzakelijk denkt. Het is slechts schijnbaar een conclusie. De vader wordt teruggebracht tot wat en wie hij is. De pijn is de pijn van een genadeloos ontluisterde en ontluisterende verschijning. Maar het is het wonder van Koenegrachts poëzie dat hij door toevoeging van één woord het groteske van de goedkope, ongetwijfeld besmeurde en te hoog opgehesen broek om laat slaan in het tegendeel: pure liefde. Om de woordkeus ‘tieten onknoeibaar’ dreigen we wellicht één fractie van een seconde te moeten lachen, maar die troost wordt ons niet gegund - zelfs het begin van een lach wordt gesmoord in: ‘ondragelijk’. De zwaluwstaartjes zijn voorgoed zoek, alles valt, maar het ondragelijke beeld van

liefde staat als... tja... als een huis, wilde ik schrijven, maar er is geen huis volgens het titelgedicht, want álles valt.

Matte maar allesbelovende kleuren
Over *Het arsenaal* van Jan Eijkelboom

Tot op zekere hoogte is dit gedicht uit de recent verschenen, zevende bundel *Het arsenaal* van Jan Eijkelboom, karakteristiek voor zijn poëzie:

Één lucifer

Het is weer niet die ene druppel wijn
die zeeën purper kleur!

en evenmin de laatste appel die
de plukkers vergaten en die,

gevallen, de aarde deed schommelen
tussen haar polen.

De brandlucht van één afgestreken lucifer
brengt eerder een wereld teweeg

van winterhanden die houtjes kloofden
voor kachel en fornuis,

van kamerdeuren die dicht moesten blijven
in een kleumerig huis,

maar zo ook van een warmte waarin
bij het beheerst laaien

van een Etna achter mica een leerling
kon huiveren van eerbied en genot

om die ene druppel wijn,
oinou ènа stalagmon.

De verwijzingen naar Leopolds ‘oinou ènа stalagmon’ (‘een enkele pereling / doordringt de gansche helderheid en deelt / haar wezen mede aan de verste stranden, / den diepsten bodem’) en Sappho's bruiloftslied (‘zoals de zoete appel / bloost aan het eind van een tak / hoog in de hoogste twijgen / vergeten door de plukkers / neen, niet vergeten / maar niet te bereiken’ - vert. Paul Claes) zijn niet typerend voor Eijkelbooms gedichten voor zover het *literaire* verwijzingen zijn. Als zodanig functioneren ze dan ook niet. De klassieke citaten moeten concurreren met iets eenvoudigs als de brandlucht van een lucifer, die vooral dient als ontsteking voor het oproepen van een herinnering aan voorbije tijden, en dat is wel kenmerkend voor Eijkelbooms poëzie. De regel ‘brengt eerder een wereld teweeg’ wordt onderbroken door een enjambement waardoor het een ogenblik mag lijken dat die brandgeur Luceberts ‘ruimte van het volledige leven’ oproept, maar dat gebeurt in Eijkelbooms gedichten zelden. De Etna is niet de vulkaan, maar de kachel. Het gaat meestal om een in het verleden gelegen wereld van klein geluk. Momenten, die echter ook steeds vaker in het heden plaatsvinden.

In het werk van Jan Eijkelboom zijn voorzichtige ontwikkelingen te signaleren. De gedichten in zijn vroege bundels gingen vaak over het heden en waren geschreven vanuit een ‘o zo zwaartillend hoofd’. Titels als ‘Zwarte sonnetten’ en ‘Notities in een grijze week’ zetten de toon - droefgeestig, om het met een typisch Eijkelboomwoord

te zeggen. In de loop der tijd krijgen niet alleen, zoals in ‘Eén lucifer’, momenten uit het verleden een glans, maar ook het heden krijgt steeds vaker ‘matte / maar allesbelovende / kleuren’. Steeds vaker wordt het ‘schrikbewind / uit Opper-Melancholia’ doorbroken.

Wanneer in *De wimpers van de dageraad* een kinderkamer in gereedheid gebracht moet worden, verzet het schurftige dessin van het behang uit de crisistijd zich tegen de stoommachine en zelfs een opschrift op de muur zegt:

‘Laat alles hier zoo staan’. In een volgend gedicht echter worden de planken geschuurd en wordt de vloer kanariegeel geverfd. Dat lijkt op een afrekening met het verleden, maar de beurtzang tussen levenslust (soms zelfs getemperde levensvreugde) en gevoelens als weemoed en melancholie blijft een constante in Eijkelbooms poëzie. Zoals ‘Eén lucifer’ ook demonstreert, gaat het om relatieve kleinigheden. Zowel qua inhoud als wat betreft de vorm is het poëzie in grijstinten. De ‘kanariegele verf’ en de ‘luid kwetterende mussen’ uit *Het lied van de krekel* (1996) zijn eigenlijk in Eijkelbooms poëzie al uitbundigheden. Het ‘bruin-zwarte merelpaar’ en de ‘gerafelde takken / van de lariks’ horen er meer in thuis. In het gedicht ‘De winterschilder’ typeert de dichter zijn werk uitstekend wanneer hij schrijft:

> Men zou wel schilder willen zijn
> om dit gebrek aan kleur
> op linnen te bewaren.
>
> [...]
>
> het was genoeg,
> heel deze overvloed
> aan schaarste.

Jan Eijkelboom is zich deze eenvoud goed bewust. Zijn vertaling van Philip Larkins ‘Modesties’, waar hij de titel voor zijn bundel uit 1991 aan ontleende, spreekt boekdelen: ‘Woorden gewoon als kippevleugels / kennen geen leugens, / stellen de zaken niet mooier voor - / zijn te verlegen’. Ook een titel als *Het lied van de krekel* duidt op een ingetogen bevlogenheid. Opvallend is dat zijn gedichten steeds soepeler en eenvoudiger lijken te worden. Die ene druppel hoeft niet alle oceanen tot aan de diepste bodem te doordringen om tóch opgemerkt te worden. En ook dat getuigt van bescheidenheid en vitaliteit. Het gaat in Eijkelbooms gedichten weliswaar niet om de ruimte van het *volledige* leven, het gaat wél om het leven, getuige ook de laatste strofe van ‘Een ijzersterkte mist’:

> Maar deze nevel laat geen modder na,
> wekt geen verwachting, lost slechts op
> en laat toch in 't voorbijgaan weten
> dat wij nog niet, nog lange niet
> zijn uitgekeken.

RON ELSHOUT

Het arsenaal van Jan Eijkelboom verscheen bij De Bezige Bij, 1995.
Alles valt van Frank Koenegracht is uitgegeven bij De Arbeiderspers, 2000.

[Bzzlletin Proza]

Ik was waar ik was
Over Willem Brakman

Met de roman *De sloop der dingen* publiceerde Willem Brakman (Den Haag, 1922) alweer zijn zesenveertigste boek - hij nadert Vestdijk. Bij ons thuis staan ze alle zesenveertig in de kast. Stuk voor stuk ook nog eens in eerste druk, op zijn debuut *Een winterreis* (1961) na, daarvan hebben wij een Reuzensalamander editie. De openingsalinea van *Een winterreis* is: 'Wanneer Akijn zijn vader ging bezoeken, zorgde hij er meestal voor na het bezoek iets prettigs in het vooruitzicht te hebben: het bezoek aan een vriend, een wandeling of een bioscoopje. Het steunde hem in de gang naar het huis, waarop hij wist steeds somberder te worden en het hielp hem door de trage gesprekken met zijn vader heen.' Dit is natuurlijk geen spectaculair proza en ook geen spectaculair goed proza, al is het natuurlijk niet helemaal eerlijk om dit op grond van slechts één alinea te concluderen. Toch lees ik de vroege Brakmanboeken met genoegen, al is het alleen al omdat in dit proza het hoofdpersonage immer een aan de wereld lijdende futloze vader(be)zoeker is.

Echt vernieuwend wordt het werk van Brakman vanaf de in 1980 verschenen roman *Come-back*, al zullen sommigen de cesuur in dit oeuvre wellicht eerder willen aanbrengen, anderen later en er zullen ook wel literatuurbeschouwers rondlopen die zullen ontkennen dat er van een dergelijke tweedeling sprake is of dat er hooguit kan worden gesproken van een geleidelijke ontwikkeling. Hoe dan ook: vanaf *Come-back* worden de romans en novellen van Brakman gekenmerkt door overdrijving, gewaagde beeldspraak, geweld, seks, humor en spanning. Moord en doodslag staan centraal in de boeken die gewijd zijn aan de dappere speurders van Scotland Yard, respectievelijk *Heer op kamer* uit 1988 en *De vadermoorders* uit 1989. De laatste titel geeft overigens aan dat het in elk geval definitief afgelopen is met het futloze vaderzoeken, de nadruk is komen te liggen op bloeddorstige actie. De wereldondergang, al aanwezig in de novelle *Glubkes oordeel* (1976), wordt verder uitgewerkt in apocalyptische romans als *De oorveeg* (1984) en *Inferno* (1991). Paranoia voert de boventoon in de onheilszwangere roman *Een goede zaak* (1994). Hierin voert Brakman in een negentiende-eeuws aandoend Den Haag een geheimzinnige broederschap op die zich onledig houdt met maskerades, spionage en het beramen van complotten. De personages van Brakman leggen zich nooit bij de feiten neer maar zijn daarentegen voortdurend in de contramine en maken zich daarbij druk om altijd belangrijke zaken. Ter illustratie hiervan het slot van *Ante Diluvium* (1998), dat luidt als volgt: '"Winnetou is niet dood,"hoorde ik mijzelf roepen, "hij leeft. Zijn naam zal ons bewaren." Maar de deur ging dicht.'

Brakman is, dat zal inmiddels duidelijk zijn, geen lieflijk auteur. Verkijkje bijvoorbeeld niet op een vriendelijk aandoende titel als *Pop op de bank*, een boek dat in 1989 als een autobiografie werd gepresenteerd. Terugblikken op de lagereschooltijd gaat daarin als volgt: 'Grote dank dan ook aan de onderwijzers van deze school, met name de heer Besteman. Meer dan wie ook heeft deze meester me geschaad, vele lessen heb ik van deze bijzondere man mogen ontvangen en geen lid van mijn ziel hem toevertrouwd of het is beschadigd, verbogen, geknakt of gescheurd. Door hem daalde het duister in mij neer, het edel schoolbordzwart verdriet, de zo sterkende en vormende wanhoop, en ik mag wel zeggen dat hij mij voor-

goed behoed heeft voor het verwoestende der geestesgezondheid, een fenomeen dat ik maar speels en met een knipoog schets als bridge, padvinderij en balspel.' Brakmans zoektocht naar zijn verleden loopt in *Pop op de bank* algauw uit op een wraakexpeditie waarbij weinig middelen onbeproefd worden gelaten. Zelfs de op een schoolplaat van J.H. Isings geportretteerde Noormannen voor Dorestad worden in de strijd geworpen en door Brakman in beweging gezet om een gigantische slachtpartij in het oude Scheveningen te ontketenen, waar zo ongeveer slechts 'de uitleenbibliotheek werd gespaard'. Daar is dan ook het een en ander aan voorafgegaan. Bijvoorbeeld de volgende concrete herinnering, die ik in haar geheel citeer:

> Ik werd naar de kamer gesleept die de schoolarts ook altijd gebruikt, daar op de tafel gelegd en de kwekeling met akte haalde met de perfecte bewegingen van een jarenlange gewoonte zijn pennemes te voorschijn. Woordeloos, zo slim was hij wel, uit angst dat ik zijn stem zou herkennen.
>
> 'O jee,' schreeuwde ik toch nog zoekend naar de juiste toon, 'dat niet, niet mijn piemel alsjeblieft.' Maar de behulpzame handen die in dergelijke situaties nooit ontbreken haalden mijn kobus uit zijn schuilhoek en in twee, drie halen was alles al weer achter de rug... Het was Beppie [een klasgenootje] zelf wie met fijne tact was toegestaan het geheel triomfantelijk omhoog te tillen en door het raam te keilen tot midden op de speelplaats, waar veel zon was en de voeten van veel belangstellenden in aantocht.
> 'Gaat 't kind?' riep de heer Besteman bezorgd. De gang naar huis zal ik niet licht vergeten: geen heer meer, maar ook geen dame en het duurde ook nog vreselijk lang voor de deur werd opengedaan. Ik stapte naar binnen, nam mijn hoed af en bette het voorhoofd.
> 'Wat ben je weer vroeg,' zei mijn moeder boven aan de trap, 'ga nog maar wat buiten spelen met dit mooie weer, we eten nog lang niet.'

Er wordt wel eens beweerd dat het lezen van Brakman moeilijk zou zijn, omdat hij zo ingewikkeld schrijft. Die bewering is bedoeld als een verwijt. Ik denk dat lezers die dit werkelijk vinden gewoon nog niet aan literatuur toe zijn. Is Brakman moeiiijk of onbegrijpelijk, dan zijn Joyce, Proust, Kafka en Nabokov dat ook. Bovendien: wat is er tegen ingewikkelde literatuur? In zijn recent verschenen essaybundel *Oversprongen* (Prometheus) haalt Tijs Goldschmidt de bioloog en dichter Dick Hillenius aan die eens schreef dat kunst ingewikkeld móét zijn. Goldschmidt: 'Ingewikkeld, daarmee bedoelde hij dat iets ergens in gewikkeld wordt. Een fictieschrijver verhult, hij ontmaskert niet, maar wikkelt in, terwijl een schrijver van wetenschappelijke non-fictie problemen kantelt en analyseert. Met dat kantelen en analyseren vervalt de noodzaak om literatuur te maken. Bij Brakman zie je hoe dit mechanisme van iets ergens anders inwikkelen (als ik nog te volgen ben) heel praktisch kan worden toegepast. In *Pop op de bank* bijvoorbeeld neemt dit de vorm aan van twee tijdslagen die met elkaar worden gemengd tot een geheel. Heden en verleden versmelten met elkaar, zodat er een geheel nieuwe tijd en ruimte ontstaan waarin een jongetje dat van school terugkeert thuisgekomen veranderd blijkt te zijn in een oude heer die zijn hoed afneemt en zijn voorhoofd bet. Zo beschouwd kan Brakman inderdaad een ingewikkeld auteur worden genoemd: hij wikkelt het verleden in het heden, of andersom. Anderzijds is dit een typisch literaire *truc*: een beetje geschoolde lezer laat zich hierdoor niet afschrikken.

Het vernieuwende van Brakman schuilt overigens geloof ik wél in het feit dat hij het hierboven beschreven procédé radicaal doorvoert, zoals hij ook metaforische en metonymische verhoudingen met plezier door elkaar gooit, Figuurlijk te nemen taalgebruik kan bij hem van het ene op het andere moment omslaan in letterlijk te nemen taalgebruik. Bart Vervaeck heeft over onder andere dit fenomeen de knappe studie *Lijf en Letter* (1997, Brakman Cahier nr. 2, Stichting Willem Brakman Kring) geschreven, en ook Ernst van Alphen gaat in zijn aan Brakmans oeuvre gewijde boek *Bij wijze van lezen* (Coutinho, 1988) uitgebreid in op dit verschijnsel. Maar hoe interessant het ook

is om deze studies te lezen, Brakmans werk is ook te volgen zonder deze theoretische bagage. Ik raak nooit de draad in zijn romans kwijt, kan alles precies volgen en, laat ik me maar een beetje plat uitdrukken, ik lach me ondertussen gek.

Ook *De sloop der dingen* is weer helemaal Brakman. Zo opent het tweede hoofdstuk met de volgende tegen het ongrammaticale aanschurende kenmerkende zin: ‘Ik woon niet in Den Haag maar elders, en daar wandel ik graag door een landgoed waarin een oud herenhuis dat er dan weer eens wel en dan weer niet is.’ Of, ook weer typisch Brakman: ‘Ik bewoog, kon alle kanten op, echter zonder mijn plaats te verlaten. Ik rende door bospaden, sprong over een hek, rende trappen af, stortte mij naar voren en weer terug, maar zonder een zuchtje wind te voelen, want ik was waar ik was en dat was overal. Ook de plot zit weer Brakmanniaans in elkaar en doet aan *Pop op de bank* denken: de verteller keert terug naar het decor van zijn jeugd, de tussen Scheveningen en Den Haag te lokaliseren wijk Duindorp. Daar wordt inmiddels druk de slopershamer gehanteerd, wat onder Brakmans pen apocalyptische vormen aanneemt. De roman zit weer volop actie, er is sprake van een speurtocht naar de spoorloos verdwenen tante Dien en de climax vindt plaats op het politiebureau. Het enige puntje van kritiek dat ik heb, is dat ik de titel niet zo fraai vind. Van dat soort woordspeligheid houden wij nou net weer niet. Geef me dan maar een titel als *Ante Diluvium*, het is namelijk altijd prettig als je bij het lezen van een roman regelmatig een woordenboek moet opslaan. En als je dat meteen al bij de titel mag doen, zit je helemaal goed.

ARIE STORM

De sloop der dingen verscheen onlangs bij uitgeverij Querido in Amsterdam. Bij die uitgeverij verschenen ook de andere romans van Willem Brakman.

[Ruiterroute 6 - Willem Broens]

Ruiterroute 6

Het nätrapvogeltje

Hij kondigt boven aan dat hij er aankomt.
Het bewegen van de takken lijkt voor hem
overgetrokken uit een andere dag.
De bladeren spreekt hij in met de wind.
Raakt snel in een tekenwriek.
Als hij slaapt. Hij vult nätrasven met geluid.
Komt over de rand van het denken.

Willem Broens